

એતદ્-૫૭

એતદ્

મન્યુઆરી-૧૮૮૩

વર્ષ ૪

અંક : ૩૭

ત્રીજો

સૌ. ઉપા જોષી પદ, નૂતન સોસાયટી, ફોર્મ ૪, બટોદરા-૩૯૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ખીરાનગર, મિલ્કીંગ મી/૬, ફોટ-૨૪, ગેમ ની રોડ, શાન્તાકૃષ્ણ-
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૮

જયંત પારેખ જો/૨૦, અગિકા પેટ્રેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ધાટોપર
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક સંવાદન શ પચીસ

સવાજમ સરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુબઈ, રસિક શાહ, મુબઈ

પ્રા મુકુદ દેવે 'વસત' સેનુમધ સોસાયટી, કાવાનક રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૨

વિલ્લ સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સહભાવ પ્રકાશન, નગીના ગોળ, રતનપોળ, મમલાવાદ

સપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ ઉપા જોષીના સરનામે કરવો

'એતદ્' દર મહિનાની પદરમીતે પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અ ગેનો સુઘળો પત્રવ્યવહાર ન્યા મમનામે કરવો :

સૌ ઉપા જોષી પદ નૂતન સોસાયટી ફોર્મ ૪ બટોદરા-૩૯૦૦૦૨

મળસ્કું | કાનજી પટેલ

મળસ્કું.

માછલી પકડવા તત્પર મૂરજ.

તળાવમાં કાંખાં પ્રતિબિંબ.

ચંદ્ર ખાબક્યો તળાવના દર્પણમાં.

ચિંપાન્ડી જેવું પ્રાણી.

પડદા પાછળ ઊડતી સંભળાય ફૂંકડાના પનાજની સોનામહોરો.

જલ બની લહેરાય ઘર.

ઊડ્યાં જંગલ.

ગોટા જેવાં બેડાંની પાંખડીઓ પતંગિયાં થઈ ચાલી.

ઝોગળી આછપની પનિહારીઓ.

ફોલો મોંઘમાંથી બહાર આવી વહેંચાઈ ગયો.

બધું વહે.

ઝોગળી ચાલી ચળકતી પાંપણો.

ધસમસ આવીને ઊભું દરિયા કાંઠે.

કાંઠાના પાણીનું પાતળું પડ ઊંચકી

નેળિયામાં કોઈ નય એમ એ બધું અંદર.

ઝોગળેલી પાંપણ અંદર જઈને માછલી થઈ.

એના મોંમાંથી ફૂટી આવે માછલીઓની માછલીઓ.

અને દરિયો ઊભરાયો, બધે ફેલાયો.

એના પર સેવાળનું પડ
 માછની રોવનો સૂરજ સેવાળ પર માડે કવાયત ડગ
 થથરે સેવાળનું પડ
 અંદર હાલતુ જળ ધડાની જરદી જેવું સલામીય
 આડુ પડ ફાટે ન કાટે એમ
 હવે ફાટયું
 સૂરજ દરિયાના જળમા રોપાઈ જતો
 આપો માછનીઓને

જેઝીં કોસિન્સ્કી કૃત

‘બિઇગ ધેર’ | નીતિન મહેતા

(અહીં નહીં ત્યાં દી. વી. માં)

આપણા જમાનાની વિસંગતિ અને સમસ્યા એવી છે કે સામૂહિક માધ્યમો વધ્યાં છે. આ માધ્યમોએ વ્યક્તિને સ્વક્રીય સંવેદનાથી અને અન્ય માનવીઓથી દૂર કરી છે. જેટલાં વધારે પ્રત્યાયન (communication)નાં માધ્યમો તેટલો માણસ માણસથી દૂર એવો ક્રમ હવે રચાયો છે. આ માધ્યમોએ આપણી ચેતનાને કુઠિત કરી છે. આપણી વૈચારિક, સર્જનાત્મક સંપત્તિને છીનવી છે. આપણી સ્વક્રીયતાનો હાસ કર્યો છે. આવા કેન્દ્ર વિનાના અવકાશમાં રક્ષણતા માનવીનું આલેખન નર્મ-મર્મ કટાક્ષ અને ‘મેટાફર’ના સજીવ વિનિયોગ દ્વારા જેઝીં કોસિન્સ્કી તેની નવલકથા ‘બિઇગ ધેર’માં કરે છે. ટેલિવિઝન એક વખત રોગની જેમ આપણા અસ્તિત્વમાં ઊડે સુધી ફેલાઈ જાય ત્યારે આપણે રહેતા નથી. આપણું અસ્તિત્વ અહીં નથી રહેતું પણ તે સ્વયં જ દી. વી. નો પડદો બની રહે છે. દી. વી. નો પડદો આપણી જીવંતતાને જાણે પોતાનામાં સમાવી લે છે. આપણે દી. વી. જ જાણે બની જઈએ છીએ અને આ વાસ્તવિક સંવેદનશીલ જગતથી દૂર હસેલાઈ જઈએ છીએ. દી. વી.માંથી આ હરતા-ફરતા, શ્વસતા જગતમાં આપણે આવીએ તો શું થાય? આપણી જાત અને જગત વચ્ચે કયા પ્રકારનો સંબંધ રચાય? અથવા સંબંધ રચાય ખરો? આવો મુક્ષપ્રશ્ન આ નવલકથામાં છેડાયો છે.

x

x

x

૧. આપણા જીવાતા જીવનની વાસ્તવિકતાઓનો, તે જ વસ્તવિકતાઓને વિરુદ્ધમાંની પ્રશ્નિતરીકે પ્રયોજી કઈ રીતે છેડાડવો અને આપણા અસ્તિત્વનું નવું પરિમાણ તે વડે કઈ રીતે પામવું તેની મથામણ આગની મોટાભાગની યુરોપમાં લખાતી નવનકથાઓમાં જોવા મળે છે. આપણી કહેવાતી વાસ્તવિકતા આપણી જીવાતી વાસ્તવિકતાને કઈ રીતે વિનિર્જન કરી નાખે છે અને આપણી સવેદન શૂન્યતાનો તથા આપણા સપાટ વ્યક્તિત્વનો તે દ્વારા આપણને કઈ રીતે પરિચય થતો આવે છે તે જ આવેખન તેઓને અભિપ્રેત છે. આ પ્રકારની નવલકથાઓને રેમન્ડ નોડરમેન *Sui-Fiction* કહે છે. આ પ્રકારની નવનકથાઓમાં એક બાજુથી માણસની ડ પનાશક્તિ પ્રતિબિંબિત થાય છે નવાં જામ કે તરંગ તો નહીં જ. આ નવનકથાકારો એક એવા જગતને આપણી પાસે તરફ કહે છે કે જે વાસ્તવિકતાથી અમાણુ અજ થયું હોય છે *Real world which is twice removed from reality*

જીવનના અનુભવોનું યથાતથ આવેખન નવનકથામાં શક્ય નથી કનામાત્ર અનુભવેતો નવો અનુવાદ નથી પણ સ્વયં જ અનુભવનું પ્રણાલ રૂપ છે તે રીતે તેમાં વાસ્તવિકતાનું આવેખન થાય તે આ પ્રકારની નવલકથા લખતા સર્જકોને મન ઇષ્ટ સ્થિતિ છે. અર્થથી જ તેઓને મન નવનકથા એ અનનુ પ્રતિભા નથી કૃતક વાસ્તવને નિરૂપેતું દર્શાવેતું ચિત્ર નથી તેનું ન વાકન સામર્થ્ય નૈતિક, માનસનાશ્રીય, મેટાફિઝિકલ કે સમ્પત્તિ મનોજગતનાત્મક સાધન તરીકે કમનાતા તેઓ તો ઇન્કાર જ કરે છે. પોતાની રસપ્રીય ગીમામાં ગૂંથી, વાસ્તવિકતાના નવા પરિમાણો કઈ રીતે ત્રિકસરવા અને તે વડે જ વાસ્તવિકતાના સ્પર્શક્ષમ કરો કે પનાશક્તિથી કઈ રીતે નિરૂપવું તે પ્રગટ કરવાનો તેઓનો અભિગમ છે. આ માટે આ પ્રકારની નવનકથામાં ‘મેટાફર’ મહત્ત્વનો મળે છે. ‘મેટાફર’ એ ગ વસ્તુના અનત પરિમાણો તાગવના વિવિધ દિશાઓ તેઓ પોતાની આંતરે ‘મેટાફર’ એ પ્રક્રિયા છે. પરિણામ નહીં એ અનેક ર્થમાં અન્વેષણ મક પ્રક્રિયા છે. *Metaphor presents it's going on* આવી નવનકથા ને નવન વિશ્વનું ‘દર્શન’ કે ‘પ્રદર્શન’ કરાવે છે એ માત્ર વર્ણન તથા કન્યા પગ ‘નૌન’ પર કહે છે. આથી મત્ર ‘description’ નહીં ‘construction’ પણ તેને મન અગત્ય મૂલ્ય વાવતી અસા છે.

૨. ‘મનન અગ્નિવ’ એ કોસિન્ડ્રીની નવનકથાઓમાં નિરૂપનો કેન્દ્રીય પ્રશ્ન છે. કોસિન્ડ્રી મને જ કે અનુભવન સપૂર્ણ ઉપને કલાકાર પામી ચૂક્યો હોય તો તેને મન કનની અવરચકન જ નહીં અનુભવના આવેખનમ માનસિક

અંતર રાખવું જરૂરી છે. લખતાં લખતાં જ નવલકથાકાર અનુભવના રૂપને આત્મસાત કરતો જાય છે. આથી નવલકથામાં નિરૂપણ પામતો અનુભવ more lifelike હોવો જોઈએ. નહીં કે life itself ને નિરૂપતો. માનવ અસ્તિત્વ કઈ રીતે જડ ન બને અને કઈ રીતે પોતાની આગવી સંવેદનાત્મક અને સર્જનાત્મક સંપત્તિને વિરોધી પરિસ્થિતિઓમાં અકબંધ જાળવી રાખી શકે તે વસ્તુ તેની મોટાભાગની નવલકથાના કેન્દ્રમાં રહ્યું છે. સર્જકને મન મૂળ પ્રશ્ન તો છે કઈ રીતે સાચા સંવેદનશીલ માનવી બની રહેવું? પોતાની આગવી વ્યક્તિમત્તા કઈ રીતે સિદ્ધ કરવી? આપણે આપણી જાતનું માપ ખીજાઓની કૂટપટ્ટીથી તો ન લઈ શકીએ. સામૂહિક માધ્યમો, યુદ્ધો, રાજકારણ, અર્થકારણ આ બધાંને હડસેલી માણસ પોતાની પાસે આવે કઈ રીતે? આથી જ ‘Steps’, નામની નવલકથાને નોંધમાં કેસિન્સ્કી નોંધે છે. “Survival is a solitary experience, and acting is only possible when one does not have to feel.” આખો સમય નટ બનીને જીવવું શક્ય છે? ટી.વી.ના પડદા પર જે આવે છે તેને અસ્તિત્વનું સત્ય સ્વીકારી રોજ-બરોજની જિન્દગી જીવવા જઈએ તો શું થાય? કેસિન્સ્કી ટી.વી.નો એક નંબરનો દુરમન છે. અમેરિકા પ્રજા ક્રમશઃ વીડીઓની સંસ્કૃતિની નિપજ છે. શાંતચિત્તે, ઠંડા લોહીથી તે ટી.વી. જોવાનો સુષુપ્ત આનંદ માણી સંતોષ માનતી પ્રજા એક દિવસ થઈ જશે તેવો ભય લેખકને છે. ટી.વી.એ વૈચારિક તથા સંવેદનાત્મક કટોકટી ઊભી કરી છે.

કેસિન્સ્કીની આ નવલકથા એક બાજુથી સામૂહિક વર્તનને વિષય તરીકે નિરૂપે છે તો બીજી બાજુથી માણસની સંવેદનાત્મક કટોકટીને પણ નાટ્યાત્મકતાથી નિરૂપે છે. કેસિન્સ્કી માને છે કે રશિયન સમાજની જેમ અમેરિકન સમાજ પણ પોતાની રીતે જ સામૂહિક છે. (અમેરિકન સમાજનું રોક સંગીત જુઓ, તેની ફેશનો જુઓ, તેઓના ટી.વી.ના કાર્યક્રમો જુઓ તથા સિનેમાઓ જુઓ) આ બધાં માધ્યમો વ્યક્તિની ચેતનાનો કેવો હાસ કરે છે અને માણસની સ્વકીયતા ટી.વી.ના પડદા પર કેરી શોષાઈ જાય છે તે આ નવલકથામાં દર્શાવાયું છે. સર્જકને માટે ચિંતાનો વિષય તો છે માણસ નિઃશેષપણે માણસ કઈ રીતે રહે?

‘બિઇંગ ધેર’માં આખો દિવસ ટી.વી. જ જોયા કરતા અને બગીચાની સાર-સંભાળ રાખતા, ટી.વી.ના પડદા જેવા જ સંકુચિત જગતમાં જીવતા મિ. ચાન્સ નોમના માણસનું હાસ્યરૂપદ ચિત્ર કેસિન્સ્કીએ દોર્યું છે. આ દ્વારા અમેરિકાની આધુનિક જીવન પદ્ધતિ પર શિક્ષક કે સમાજસુધારક બન્યા વિના તેણે કડવો વ્યંગ કર્યો છે.

૩. 'બિધગ વેર' માં મિ ચાન્સનું અનુભવ જગત દીવી પૂરતું જ મર્યાદિત છે. આગમની કરી અને દીવી જોવું આ જ તેનું જગત તેનું નામ મિ ચાન્સ પણ સૂચક છે 'ચાન્સ' શબ્દના બધા જ અર્થઘટનો અહીં અનેક પરિમાણો સાથે ક્રમશઃ નવવક્યામાં બિવડતા આવે છે. દીવી એ ચાન્સનો અધિષ્ઠાતા દેવ છે તેની મોટા ભાગની જિન્દગી, પૈસાદાર માણસના ધરમાં આગમની કરતા નીતી છે એક દિવસ તેના માલિકનું મૃત્યુ થાય છે તે દિવસે પણ તે દીવી જુઓ છે, વજીયો તે આ ધરમાં ક્યાગથી આવ્યો, કઈ રીતે આવ્યો તે જાણવા માગે છે પણ ચાન્સ પામે પોતાની જાતને સામિત કરવાના કોઈ પ્રમણપત્રો નથી આખરે તે ધનિકનું ઘર તથા બગીચો છોડે છે અને વાર્તાવિક જગતમાં પ્રવેશ કરે છે. પછી જે જે ઘટનાઓ મને છે, જે જે પરિસ્થિતિઓ સર્જાય છે તે તેને અમેરિગી પ્રમુખપદની ગણનાના સર્વોચ્ચ પદ સુધી પહોંચાડે છે અને આખરે બધાથી કટાણી તે ફરી પાછો બગીચાની સૃષ્ટિમાં પ્રવેશ કરે છે.

હવે અહીં નિરૂપાયેલા પ્રસંગોના સદર્ભમાં 'બિધગ વેર' નવવક્યાના સૃષ્ટિ તપાસીએ.

મિ ચાન્સ સમગ્ર રીતે દીવી વડે તેના જીવાતા જીવનમાં દોરવાય છે તે આગમની કરતા કરતા પોતાના સર્જોલા સમયમાં જ ગતિ કરે છે જેની રીતે છોડવાઓ પોતાના નિશ્ચિત સમયમાં ગતિ કરે છે તેને એક વસ્તુ જોડે સબધ છે તે છે દીવી દીવીને પોતાનો રંગ, સમય તથા પ્રકાશ છે. દીવીની એનનો બદલવાથી ચાન્સ પોતાના મૂડને પણ તેની સાથે બદલી શકે છે. ચાન્સ પોતે તો તદન પરિમાણહીન રિક્ત અને સપાટ વ્યક્તિત્વ ધરાવતી વ્યક્તિ છે. નવવક્યામાં દીવી મિ ચાન્સને દોરનારું વિધાયક પરિમાણ છે અને નવવક્યાની રૂપગ્યતામાં દીવીનું માણસ પરતું આધિપત્ય એ વિસ્તરતો 'મેટાફર' છે. 'plant' એ તેના જીવનનું સબળ પ્રતીક છે. પોતે જે મકાનમાં રહે છે તેની દીવાલની બીજી બાજુની જિન્દગી વિશે તેના મનમાં જગા સરખું પણ કુતૂહલ નથી, તેનો માનિક પણ તેને માટે દીવાલની બીજી બાજુની વાસ્તવિકતા જોડેનો જ અન્નણ્યો છે. ચાન્સને કોઈ જૂતકાગ હોય તો તેની તેને ખમગ નથી, કોઈ ભવિષ્ય નથી તે નર્મ શુદ્ધ વર્તમાનમાં જીવે છે તેને વાચતા લખના આવડતું નથી. પોતે જે મકાનમાં રહે છે તે પણ તેણે બગાડ્યું જોયું નથી. તેની નાનીડમની સૃષ્ટિ તે જ તેની વાસ્તવિકતા છે. ડમમાનું દીવી જ જાણે તેનું અસ્તિત્વ છે.

એક દિવસ મકાન માનિકનું મૃત્યુ થાય છે તે દિવસે પણ ચાન્સ દીવી જોવાનું ચૂકતો નથી, તેને માટે તો બીજા માણસોનું કોઈ અસ્તિત્વ કે મૂલ્ય નથી.

માત્ર ડી.વી. પર ખીજાએને જોયા કરવા અને ખીજાઓ તેને ન જોઈ શકે તે કેવી જિન્દગીની કડુણતા ! જો કે ચાન્સને આનંદ થયો કે વૃદ્ધનાં મૃત્યુ પછી ખીજાઓ તેને જોઈ શકશે તો ખરા. પછી વકીલો જોડે તેની મુઝાકાત ગોઠવાય છે. ચાન્સ વકીલોને કહે છે તે ઘણા સમયથી અહીં રહે છે. લગભગ વૃદ્ધની કેડતું હાડકું લાગ્યું ત્યાંથી, બગીચાના છોડવાંઓ નાનાં છતાં ત્યારથી આ રૂમમાં ડી.વી. આવ્યું તે પહેલાંથી તે આ જ મકાનમાં રહે છે. વકીલ ફેંકલીન તેને પૂછે છે તમે ધંધાદારી ‘ગાર્ડનર’ છો ? ચાન્સ જવાબ આપે છે ત્યારે તેનું અંધું શરીર બગીચાની દિશામાં ઝૂકેલું રહે છે. ચાન્સ પાસે પોતાની જાતને સાબિત કરવાના કોઈ દસ્તાવેજો નથી. જન્મનું પ્રમાણપત્ર, મોટર ચલાવવાનો પરવાનો, ચેકબુક કે દાકતરી વીમો કે પોતાનું સરનામું સુધ્ધા નથી. તે કહે છે ‘you have me. I am here. What more proof do you need.’ કાગળ પર તે સહી નથી કરતો માત્ર કાગળ પર એક નજર નાંખે છે કેમ કે ડી.વી. પર બધા આમ જ કાગળ વાંચે છે. તેને ઘર છોડવું પડે છે, ઘર છોડતાં પહેલાં તે ડી.વી. જુએ છે, બગીચામાં થોડી વાર અટકે છે. અંતે રૂમની અંદરના ડી.વી.માં મકાનની, ચર્ચની, ઘરોની પ્રતિચ્છવી જુએ છે. ડી.વી. બંધ કરી બહાર નીકળે છે. The image died.....ડી.વી.નો પડેલો ભૂરા રંગથી ભરાઈ જાય છે. બહાર પછા તેને ડી.વી.માં જોતો હોતો તેવું જ જગત દેખાય છે. જો કે લોકો તથા વસ્તુઓ તેને થોડાં મોટાં તથા ધીમી ગતિએ ચાલતા દેખાય છે. ચાન્સને બહારનું જગત અજાણ્યું લાગતું નથી. ડી.વી.માં દેખાતી વાસ્તવિકતાને તે પોતાના લોહીની વાસ્તવિકતા માને છે. અહીં સમયના દ્રાવણમાં ચાન્સને ઓગળતો અને વિસ્તરતો બતાવવામાં આવ્યો છે. સાથે સાથે સમગ્ર નવલકથામાં સમય સંકેતો બતાવાયો છે. ઘટનાઓ આ સમયમાં જ વિસ્તર્યા કરે છે. ડી.વી.ને કારણે ચાન્સ પરોક્ષ બન્યો છે, કશા જોડે તે તાદાત્મ્ય સાધી શકતો નથી. ઘર છોડવાની ઘટના, વૃદ્ધનું મૃત્યુ કથું જ તેની સંવેદનાત્મક સ્પર્શી શકતું નથી. ભાષા, શારીરિક સંવેદના કે ઉત્તેજના કે સંવેદનાત્મક ક્ષણો આ બધાંથી મુક્તિ તેણે મેળવી લીધી છે, ડી.વી.માં જે કંઈ છે તેની નકલ તે કરી શકે છે. ડી.વી.થી પર ખીજું જગત હોઈ શકે તેવું તે માની શકતો નથી.

ઘર છોડ્યા પછી રસ્તા પર આવતાં તે અકસ્માતનો ભોગ બને છે. આ અકસ્માત તેનું ભવિષ્ય બદલી નાખે છે. તેના જીવનમાં નવી તકો ઊભી કરે છે. અમેરિકી નાણાનિગમના પ્રમુખની તે ગાડી છે. કાયદાથી બચવા મિસિસ બેન્જામિન રેન્ડ તેને પોતાની મોટરમાં ઘરેલઈ બંધાવે છે. પગમાં સખત વાગ્યું હોવા છતાં

ચાન્સ ગાડીમા ગીવી જુએ છે ને પોતાની શારીરિક વેદના બૂની જાય છે
 મિસિસ બેન્ગમિનનો ચહેરા તેને ગીવી પર જોયેની કોઈ નારી જેવો જ લાગે
 છે અને વચ્ચે ઓળખાણની આપ-ને થાય છે અહીં ભાસની યોગના ધ્યાન
 ખેંચે છે ચાન્સ મિસિસ રેન્ડના જ અડધા રાખેદો ખસમા લઈ વાતચીતનો દોર
 ચાલુ રાખે છે ઘર પામે આવતા, ગીવી બધ થતા, ફરીથી ચાન્સ દઈથી
 કણસે છે ત્યાર બાદ એનું મન એકાએક ગીવીના ખાતી પડેલ જેવું બની
 જાય છે ડોક્ટર તેને જ્યારે ઇન્જેક્શન આપે છે ત્યારે ગીવી પર જે રીતે
 ડોક્ટર ઇન્જેક્શન આપે તેની ઋતિ તથા થાય છે ચાન્સ મિસિસ ઈઈને
 (મિસિસ બેન્ગમિનનું નામ) ત્યા રહી જાય છે ગીવી પર જે રીતે સેન્ડીચ
 ખવાય તે રીતે તે ખાય છે ગીવીની અસર તેની રોગગમા યાપી ગઈ છે
 ગીવી પરની મુલાકાતો, વાતચીતો સવાદો તથા હાવમાવનું નટની આથી તે
 અનુકરણ કરે છે. ચાન્સ તેની સાથે વાત કરનાગની ઉક્તિઓ વાકયાશો તથા
 શબ્દો દોહરાવે છે આથી તે બધાને સારી રીતે સમજે છે તેવી ભ્રમણા પણ
 ઊભી થાય છે આ રીતે તે મિસિસ બેન્ગમિનનો પ્રેમ સપાદન કરે છે મિસિસ
 બેન્ગમિન ચાન્સને પોતાના પતિ સાથે રાત્રિભોજન વેવાનું નિમત્રણ આપે છે
 ચાન્સને લાગે છે કે મિ બેન્ગમિન તેને ઘર છેડવાનું કહેશે તો ? પણ તેમાં
 શું ? એક દિવસ તો તેણે ઘર છોડવાનું જ છે 'ગીવી' પર નવા કાર્યક્રમ અંગે
 ઈતેગરી અને કુતૂહલ વધારવામા આવે છે એમ જે થવાનું હશે તો થશે તેને
 સ્વયં નથી જે થવાનું હશે તે તેના નિયમ પ્રમાણે થશે સાજના ખાણામા કયા
 પ્રકારની વર્તણૂક કરવી તે માટે ચાન્સ ધધાદરી માણસની મુલાકાતોના ગીવીનો
 પ્રસંગ પસંદ કરે છે સાજના ખાણાના સમયે ચાન્સ તથા મિ રેન્ડ વચ્ચેની
 વાતચીતમા શબ્દની લક્ષણાશક્તિનો ઉત્તમ વિનિયોગ થયો છે ચાન્સ જે કઈ
 કહે છે તેને પ્રતીકાત્મક રીતે મિ રેન્ડ ધટાવે છે ભાષા બે સ્તરે અહીં ગતિ
 કરે છે ચાન્સની સાદી વાણીમા મિ રેન્ડ પ્રતીકાત્મકતા જુએ છે નવનકથાના
 મોઠાભાગના પ્રસંગોમા આ સતત પ્રયોજતો 'મેટાફર' છે વાર વાર 'બગીચા'નો
 અલંકાર એક કૌમિક તત્ત્વ ઊભું કરવા માટે પ્રતીકાત્મક રીતે ઉપયોગમા લેવાયો
 છે બગીચાની વાતચીતો બધા સર્વોત્તમ 'મેટાફર' તરીકે જ જુએ છે તેથી
 પરિસ્થિતિની વિડમ્બના તથા વક્તા સર્ગાય છે મિ ચાન્સને માટે તો બગીચો
 જ સર્વસ્વ હતો તેણે મે બીં વાળ્યા હતા, પાણી પાપુ હતું છોડમાથી જુલો
 થતા તેણે જોયા હતા પણ એ બધું તો હવે ગયું હવે તો માત્ર ઉપલા માળા
 પરની ઓરડી જ રહી પણ મિ રેન્ડ તેની સાદી વાતનું ભળતું જ અર્થઘટન
 કરે છે તેમા વધારે પડતું વાગે છે તે 'રૂમ'નો અર્થ 'સ્વર્ગ' આ જગતની

જેણે પારતી જગ્યા જ માને છે. ‘ઉપર જે રૂમ છે તેમાં તો મારે જવાનું છે.’
 મિ. રેન્ડ વૃદ્ધ છે, માંદા છે, તેથી તેનું આ કથન વ્યંજનાસભર બની રહે છે.
 ચાન્સ વિચારે છે કે તો પછી હું રૂમ છોડી ક્યાં જઈશ ? અહીં ભાષાની રમત
 વિધેયાત્મક તથા નિષેધાત્મક સ્તરે થાય છે. મિ. રેન્ડ તો ગાર્ડનને પણ અગત્યનો
 વ્યવસાય ગણે છે તેથી તે ચાન્સને ચાઉન્સી ગાર્ડનર તરીકે સંબોધે છે. ચાન્સને
 ગમે છે કેમ કે ટી.વી. પર દરેક વ્યક્તિના બે નામો હોય છે. તેના બગીચાના
 ‘મેટાફર’ને કારણે ચાન્સ મિ. રેન્ડના ઘરમાં મહત્વની વ્યક્તિ બની રહે છે.
 ક્રમશઃ મિસિસ રેન્ડ ચાન્સની નજીક આવતાં જાય છે. ચાન્સ તેને ઉમદા,
 નિખાલસ, પ્રામાણિક વ્યક્તિ લાગે છે. ચાન્સ આમ તો ટી.વી.નો પડદો જ
 બની રહે છે. જેમાં લોકો પોતાના હેતુઓ, ઇચ્છાઓ, સપનાંઓ જોઈ શકે. તે
 પોતે તો સંલગ્ન છે કેમ કે તે બીજાના સંબંધ ‘માટેનું’ એક object બની
 રહે છે. ચાન્સના હાવભાવ, બદલાતી જતી તેના વર્તનની મુદ્રાઓ અને બગીચાનો
 ‘મેટાફર’ તેના સંપર્કમાં આવનાર દરેક વ્યક્તિને તેના પ્રતિ આકર્ષે છે તો સાથે
 સાથે દરેક વ્યક્તિ પોતાને અનુકૂળ લાગે તે જ અર્થઘટન ચાન્સની વાતચીતમાંથી
 મેળવી લે છે. આ જ ચાન્સની સિદ્ધિ છે. બીજી મજાની વાત તો એ છે કે
 પછીથી બધા ચાન્સની જ ભાષા બોલવા લાગે છે. મિ. રેન્ડ અમેરિકન નાણા-
 નિગમના પ્રમુખ છે, કુળાવાને કારણે મંદ પડી ગયેલા અમેરિકાના અર્થતંત્રને,
 વ્યાપારને રાહતરૂપ થવું તે તેનું ધ્યેય છે. કુળાવો, વધારે પડતાં કરવેરા,
 રમખાણો, યુદ્ધો આ બધાંથી અમેરિકાના વ્યાપારમાં મોટી મંદી પ્રવર્તે છે. તેને
 કઈ રીતે આધારરૂપ થવાય અને મંદી તથા કુળાવો દૂર કરવા કઈ રીતે મદદરૂપ
 થવાય તે મિ. રેન્ડની ચિંતા છે. અમેરિકન અર્થતંત્રને સીધી ગાડીએ લાવવાના
 તેના પ્રયત્નો છે. અમેરિકન નાણાનિગમ તેનાં સલાહ-સૂચનો સ્વીકારશે તેવું તેને
 લાગે છે. મિ. ચાન્સ જોડે વાતચીત કરતાં કરતાં મિ. રેન્ડ પણ બાગબાનીની
 પરિભાષા બોલવા લાગે છે. આ ‘મેટાફર’ તેને ગમી ગયો છે. I Feel like
 a tree whose roots have come to the surface. ત્યારે ચાન્સ
 વિચારે છે કે અહીંના બગીચામાં તો બધાં તાગ, મજાના ફૂલછોડ તથા વૃક્ષો
 છે. તેનાં મૂળિયાં ઉપર કઈ રીતે આવી જાય ? ચાન્સના સંપર્કમાં આવનાર પણ
 આ રીતે પોતાનું જ પ્રતિબિંબ ચાન્સમાં જોતાં જાય છે. આ રીતે નવલકથામાં
 વકતાનું તત્ત્વ લાગે છે, બીજી બાજુથી અભિધાના સ્તરે ઉચ્ચારાયેલી ભાષા
 બીજાઓ વડે વ્યંજનાતત્ત્વ ધારણ કરે છે તેથી ભાષા દ્વારા રચાતી ગેરસમજ,
 ભાષાની ભ્રષ્ટતા પણ અહીં હાસ્યારૂપક પરિસ્થિતિ નિર્માણ કરે છે. ચાન્સે તો
 ટી.વી. જોડે એકરૂપના કેળવી લીધી છે અને બીજા લોકો ચાન્સની ભાષા જોડે

એકરૂપતા કેળવી પેનાને શક્ય લાગે તેવા અર્થઘટનો ઉપજાવી શકે છે એટલે વાસ્તવિકતા અને ભાસા મે વાર બ્રષ્ટ થાય છે અમેરિકાના પ્રમુખ મિ રેન્ડને મળવા આવવાનું છે મિ રેન્ડ તો ચાન્સને તીવ્ર શુદ્ધિશક્તિ ધરવતો માને છે તેથી કહે છે તારી ધારનાર શુદ્ધિશક્તિ પ્રમુખને રખે બતાવતો 'Nowadays, no one in close proximity to the president is allowed to have any sharp objects on his person—So don't show them your mind, Chauncey, they may take it away from you' ચન્સ તો આ વ્યજનાત્મક ભાષાને અલિધાના સ્તરે જ મહાશુ કરે છે આથી તે તેની ટાઈપીન તથા દાંતિયો ટેબન પર મૂકી દે છે 'mind' તથા 'sharp object'નો અર્થ ચાન્સને સમજતો નથી અહીં બન્ને પાત્રોની ભાષા તથા કાર્ય એકબીજાને ઝેદે છે ચાન્સ તો અગીસામા પેનાને જુએ એમ બીનીને જોયા કરે છે

અમેરિકાના પ્રમુખ મિ રેન્ડને મળવા આવે છે ચાન્સ પણ મિ રેન્ડની હાજરીમા અમેરિકાના પ્રમુખને મળે છે આમ તો બીની પર ચાન્સે પ્રમુખને વારંવાર જોયા છે પ્રમુખ જોડે તેની ઔપચારિક ઓળખાણ કમવતમા આવે છે પ્રમુખ કહે છે મે તમારા વિષે વધુ સાબળ્યું છે ચાન્સને તેનું આશ્ચર્ય થાય છે મિ રેન્ડ તથા પ્રમુખની મોટા ભાગની વાતો ચાન્સ સમજતો નથી છતાં હાવભાવ એવા કરે છે કે તે બધું જ સમજે છે મિ રેન્ડ તો મરણોન્મુખ છે તે કહે છે મારે તો મારાથી તથા જગતથી વિખૂટું પડ્યું છે I obey pains આ ભાષા પણ ચાન્સ તો સમજતો જ નથી થોડી વાગ પડી એકાએક અમેરિકાના પ્રમુખ ચાન્સને પૂછે છે હાલમા રાજ્યમા પ્રવર્તતી મદી વિશે તમે શું માનો છો ? પ્રશ્ન સાબળી ચાન્સ થોડી વાર કંપી જાય છે તેને લાગે છે કે તેના વિચારા બીની ધરતીમાથી આયકો આપી મૂકેલોતા ખેતી નેનાયા છે પોતે જાણે કે અજાણી ભૂમિમા - હવામા તન્તો મૂકાયા છે તે થોડી વાગ શેતરછ સામુ તાકી રહે છે પડી કહે છે બગીચામા તો દરેક ફૂલ-ઝાડને પોતપોતાના વિભાસની મોસમ હોય છે 'In a garden, he said, growth has its season There are spring and summer, but there also fall and winter And then spring and summer again As long as the roots are not severed, all is well and all will be well' વસત એ ફૂલઝાડના વિકાસની તથા પાનખર એ વૃક્ષોના પાદડા ખરી પડવાની ઝગત છે એમ ચાન્સ કહે છે મૂળિયા ઊડા હોય તો ચિંતા કરવાની

જરૂર નથી. - ચાન્સનો આ સીધોસાદો ઉત્તર અમેરિકાના પ્રમુખને વ્યંજનાત્મક લાગે છે. પ્રમુખ તો પ્રભાવિત અને પ્રસન્ન થાય છે તથા ચાન્સના કથનને આશાવાદી ગણાવે છે. પ્રમુખ તો તેની આ બાગ્યાનીની પરિભ્રમણને અર્થતંત્રના સંદર્ભમાં જ મૂલવે છે. ચાન્સને માટે વાસ્તવિક જીવનનો આ અનુભવ છે. પોતાના વાસ્તવ જગતની વફાદારીમાંથી તેનો આ મેટાફર ઉદ્ભવ્યો છે કેમ કે તેનો બાગ્યાનીનો અનુભવ વાસ્તવિક અને જીવંત છે. બાગ્યાનીની ભાષા જ્યારે અર્થઘટનાત્મક બને છે ત્યારે પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. નવલકથામાં આ મેટાફર નવું પરિભ્રમણ ઉમેરે છે તથા ચાન્સના ભવિષ્યની ક્ષિતિજો ઉદ્ઘાટિત કરે છે, નવલકથાનું આ મહત્ત્વનું બિન્દુ છે. પ્રમુખનો પરિપ્રેક્ષ્ય તથા ચાન્સનો પરિપ્રેક્ષ્ય વાસ્તવિકતાનાં જુદાં જ અર્થઘટનો નિર્માણ કરે છે. બંનેની ભાષાના જુદા જ અન્વયો સાથે સાથે બંનેની માનસિક સ્થિતિને પણ દર્શાવે છે. આમ તો બંને એકબીજાની ભાષા સમજતા નથી પણ ભાષા કેવું છેતરામણું તત્ત્વ છે તેનો નિર્દેશ પણ પ્રમુખ તથા ચાન્સના તથા ચાન્સ તથા બીજી વ્યક્તિઓના સંવાદો દ્વારા ધારદાર રીતે વ્યક્ત થાય છે. બગીચો એ ચાન્સનું જ સત્ય છે. જ્યારે અમેરિકાના પ્રમુખ પ્રકૃતિ અને અર્થશાસ્ત્રનો વિલક્ષણ સમ્યન્ધ ચાન્સના મેટાફરથી જોડી આપે છે. ચાન્સ સાથેના સંવાદ જ રાતના ટી.વી.ના ભ્રમણ સમયે પ્રમુખ પુનરાવર્તન કરે છે અને સમગ્ર અમેરિકામાં ચાન્સ એક myth રૂપે વ્યાપી જાય છે. નાણાનિગમની વાર્ષિક બેઠકમાં પ્રમુખ મિ. ચાન્સનું નામ બોલે છે. તે જ વાક્ય દોહરાવે છે અને સમાચાર સંસ્થાઓનું ધ્યાન એ તરફ દોરાય છે. આ રીતે ચાન્સ અમેરિકામાં જાણીતું પાત્ર બની જાય છે. અત્યાર સુધી જે પશ્ચાત્માં હતું તે પ્રમુખના ઉદ્દેશ માત્રથી એકાએક આગળ આવી જાય છે. સામૂહિક માધ્યમો, છાપાં, ટી.વી. બધાં જ ચાન્સને કોઈ અતિ મહત્ત્વની વ્યક્તિ માને છે. પ્રમુખના ભ્રમણના અંશે અલગ-અલગ ચેનલ પરથી પ્રસારિત થાય છે અને ચાન્સ અમેરિકાની આગવી પ્રતિભા ધરાવતી બુદ્ધિશાળી વ્યક્તિ બની રહે છે. પછી તો છાપાવાળાંઓ તેની પાછળ પડે છે, રેડિયોના છાપાળવા સવાલોની પરંપરા ચાલે છે. એવા સમાચાર વહેતા થાય છે કે અમેરિકાના નાણાનિગમમાં મિ. રેન્ડની ખાલી પડેલી જગ્યામાં મિ. ચાન્સની નિમણૂક થાય. ‘ન્યૂયોર્ક ટાઈમ્સ’ તો એવી જાહેરાત જ કરી દે છે.

ટી.વી. પર ઇન્ટરવ્યૂ માટેનું નિમંત્રણ મિ. ચાન્સને મળે છે. જો કે ચાન્સને પોતાને સ્વપ્નેય ખ્યાલ ન હતો કે પોતે ટી.વી. પર આવશે. આ રીતે પોતાની ધમેજ ટી.વી.ના પડદાની સાર્ધઝમાં નાની-મોટી કરવી પડશે. ટી.વી. પર આવ્યા પછી માણસ પહેલાં હતો એવો રહે છે ? તે શું બદલાઈ નથી જતો ?

અથવા તો કાર્યક્રમના સમયે તે શુ અર્થવાર્ધ નથી જતો ? પોતાના અસ્તિત્વતો કયો નશ તે કાર્યક્રમ પૂર્ણ થયા પછી ગીરી પર છોડી આવશે ? કાર્યક્રમ પૂર્ણ થયા પછી શુ બે ચાન્સ હશે ? એક ચાન્સ જે દીવી જોરો અને બીજો ચાન્સ જે દીવી પર મુલાકાત આપશે ? દીવીના કાર્યક્રમમા ચન્સને જરા પણ તકનીક પડતી નથી કે કશુ અજૂગતુ લાગતુ નથી (અગત રીતે તેને ગીવી પર આવતા મુલાકાતોના કાર્યક્રમ ગમતા નથી, આવા સમયે તે દીવી જોતો હોય તો તે એનય મદની જ નાખે) The cameras were licking up the image of his body ટેલિવિઝન પરથી તે માત્ર વ્યક્તિને દેખાડાય તેના thinkingને તો કઈ રીતે પ્રસાગિત કરાય ? અને ચાન્સ તો માત્ર એક છત્રી તરીકે જ ગીરી પર આવશે And to him, the viewers existed only as projections of his own thought, as images ચાન્સને પોતાને તો ખમર જ નહી પડે કે વોકો કેવા હશે તે લોટો શુ વિચાન્તા હશે ? કેમ કે તે તો કદી તેમને મળ્યો જ નથી આથી તે અર્થજ્ઞ તથા અનિષ્ટ જ રહેશે

તેની ગીવીની મુલાકાતમા પણ ચાન્સ તો બાગમાનીની પરિભાષામા જ વાત કરે છે અહી બગમાનીનો મેટાફર વિસ્તરે છે આ વાતચીત લક્ષણના દુરુપયોગનું ઉદાહરણ પુરુ પાડે છે અહી સમીકરણાત્મક સ્તરે ભાષા એક પ્રયુક્તિ તરીકે પ્રયોજાય છે ભાષા દ્વારા થતી ગેરસમજો, અનર્થો, તથા વધારે પડતું વાચી, બુદ્ધિશાળી તરીકે અપવાની મોટા ભાગના માણસોની જે તકનીકી છે તે સરસ રીતે બાગમાનીના મેટાફર વડે પ્રતીકાત્મક ધારણ કરે છે સાથે સાથે સામૂહિક માધ્યમો કેવા ગેરરસને દોરે છે તથા બુદ્ધિશાળી હોવાના કૃતક આત્મસંતોષને કેવુ સંતોષે છે તેનુ પણ અહી મર્માંજુ આવેખન થયું છે બાગમાનીની પરિભાષામાં થતી વાતચીત દ્વારા જાણે કે અમેરિકા અર્થતંત્ર વિશે જ તે વાત કરતો હોય એવો ભ્રમ ઊભો દરવામા આવે છે ચાન્સને માટે નો બગીચો જ સત્ય છે કેમ કે તેની સાથે તેનો અનુભવાત્મક, પ્રત્યક્ષ સમ્બન્ધ છે જ્યારે મિ રેન્ડ, અમેરિકાના પ્રમુખ તથા ગીવી પર મુલાકાત વેતી વ્યક્તિ વારંવાર તેને અર્થતંત્ર જોડે જોડી આપે છે ત્યારે ગાગો તેની તથા પાઉન વચ્ચે થયેલો શાસ્ત્રાર્થ યાદ આવે છે શાસ્ત્રી અને ગાગો તેનીનો સવાદ આગિક મુદ્રાથી સળંગો હોતો તેવો અહી વાચિક મુદ્રાથી જોવા મળે છે જો કે અહી આખી પરિસ્થિતિ વ્યગાત્મક તથા વિમવાદાત્મક જ છે .

દીવીની મુલાકાત બાદ સમગ્ર અમેરિકામા ચાન્સ પ્રસિદ્ધિ પામે છે લોકો માટે તે લવિધ્યનો ઉભાસ બની રહે છે સ્ત્રીઓને ચાન્સનો અવાજ ટેડ કેનેડી

કે કેરી ગ્રાન્ટ જેવો લાગે છે. ઘેલછાઓ વ્યક્ત કરતો આદર્શવાદી અથવા તો IBM - ised technocrat નથી લાગતો. ક્રમશઃ તે મિસિસ રેન્ડને માનીતો બને છે. મિસિસ રેન્ડ ચાન્સ જોડે ગાઢ આત્મીયતા કેળવે છે. શરૂઆતમાં ચાન્સ લાંબવિહોણો, નિરપેક્ષ અને અતડો લાગતો હતો. અલબત્ત બધાંને તેના ભૂતકાળમાં રસ છે પણ કોઈની તેના વિશેની જિજ્ઞાસા સંતોષાતી નથી. મિસિસ રેન્ડ ડી.વી.ની મુલાકાત પછી તેની નજીક જાય છે ચાન્સના ખભા પર માથું ટેકવે છે. આ સમયે ચાન્સ ડી.વી. પરની આવી જ પરિસ્થિતિને સ્મરે છે. જેમાં સ્ત્રી પુરુષની નજીક જતી બતાવે, આલિંગે, ચુંબનો કરે પછીનો લાગ લાગ્યે જ ડી.વી. પર બતાવવામાં આવે અને દૃશ્ય બદલાઈ જાય. સ્ત્રીપુરુષના આલિંગનો તદ્દન ભૂલાઈ જાય. આવાં દૃશ્યો મિસિસ રેન્ડ નજીક આવે છે. ત્યારે ચાન્સ યાદ કરે છે. ચાન્સને સાફસફાઈ કરવાવાળો માણસ યાદ આવે છે. જ્યારે તે બાગબાનીનું કામ કરતો ત્યારે તે આવતો અને નગ્નચિત્રો બતાવતો. ચાન્સે ત્યાર બાદ હસ્તમૈથુન પણ ઘણી વાર ક્યું છે પણ તેને કશી જ શારીરિક ઉત્તેજના થતી નથી કે આનંદ પણ નથી આવતો. બાળકનાં જન્મની ફિલ્મ તેણે ડી.વી. પર જોઈ છે. પણ છેવટે તે બધું ભૂલાઈ જાય છે. મિસિસ રેન્ડને તો ચાન્સ જોડે નિકટતાભર્યાં સહચાર માણવો છે પણ તેના ઉત્તેજનાભર્યા સ્પર્શની ચાન્સ પર કશી જ અસર થતી નથી. ચાન્સ જરાય ઉત્તેજિત થતો નથી. મિસિસ રેન્ડ આથી ફૂસકાં ભરે છે, તેની કમર ફરતો ચાન્સ હાથ વીંટાળે છે. જો કે આવો સ્પર્શ મિસિસ રેન્ડ ઝંખતા જ હતાં, તે તેને ચુંબન કરે છે. એ સમયે ચાન્સ માત્ર તેણે લગાવેલાં પ્રસાધનોની સુગંધ માણે છે. મિસિસ રેન્ડને તે ચાલુ અમેરિકન જેવો લાગતો નથી. ચાન્સ આમોતો, સંવેદનહીન છે. તેના શારીરિક સ્પર્શનું પણ અવળું અર્થઘટન થાય છે.

આ રીતે છાપાંઓ તેના ફેંટા છાપે છે. તેને અમેરિકાના તારણહાર તરીકે ઓળખાવે છે, પછી રાત્રિભોજનો, જુદી જુદી બેઠકો આ બધામાં તે રાજકીય કક્ષાની મહત્ત્વની વ્યક્તિ બની રહે છે. યુ. એન.માં તેનું અભિવાદન થાય છે. યુ. એન ના સચિવ તથા વિવિધ દેશોના એલચીઓ જોડે ચાન્સની ઓળખાણ થાય છે. અહીં પણ દાંભિકતા, જ્ઞાનના પ્રદર્શનનો કૃતક દેખાડો તથા વિવિધ રાજકીય, સાહિત્યિક પરિસ્થિતિઓ વિશેની ઉપરછઠ્ઠી વાતચીતો ભ્રમ સમાજની તુચ્છતાને પ્રગટ કરે છે. દરેક દેશના એલચીઓ તેને પોતાના દેશમાં પ્રવર્તમાન રાજકીય ફિજસૂદી સમજાવે છે. સોવિયેત એલચી કહે છે આપણે રાજપુરુષોએ, વેપારીઓએ એકબીજાની નજીક આવવું જોઈ એ. ચાન્સ કહે છે 'We are not' 'Our chairs are almost

touching' ચાન્સ દ્વારા ઉચ્ચારયેલું સાદું વાક્ય પણ વ્યંજનાત્મક બને છે. બધા સમજે છે ચાન્સને સાહિત્ય, કળા તથા જર્મન, રશિયન ભાષાઓ ઇત્યાદિનું ધણું કીંકું જ્ઞાન છે. તેની બાધાર્થ, સંમતિસૂચક હાસ્ય, મોઢા પર ટી.વી. જોવાને કારણે વારંવાર હાવભાવ ઝડપથી બદલી શકવાની શક્તિ - આ બધાં ચાન્સના વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વનાં મહત્ત્વનાં પાસાંઓ બની રહે છે. બધા નેતાઓ દ્વારા ઉચ્ચારાતી ખુશામતખેરીની ભાષાનો વ્યંગાત્મક વિનિયોગ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યો છે. ઘણાંએ ચાન્સ વિશે ઘણું વાંચ્યું છે, સોવિયેત એલચી તેને રશિયા આવવાનું નિમંત્રણ આપે છે. આ મિલ્લન અમારંઓમાં કૃતક શિષ્ટાચાર, સપાટ અંતરની ભાષાઓજના, અને તે દ્વારા પ્રગટતી માર્મિક કટાક્ષશક્તિ જોલકા બન્યા વિના નવલકથાકારે ઉપસાવ્યાં છે. આ માટે નર્ચા સંવાદો પામેથી લેખકે ધાયું કામ લીધું છે. સંવાદોને કારણે અર્થઘટનોની બહુલતા તથા સંકુલતા ઉપસે છે અને તે દ્વારા વક્તા પણ સિદ્ધ થતી આવે છે.

મિ. ચાન્સ કદી સમાચાર પત્રો વાંચતો નથી તે તો માત્ર ટી.વી. જુએ છે પણ તેના આ અજ્ઞાનને સંવાદતાઓ જ્ઞાન ગણે છે. તે પોતે તો one dimensional man છે. તેની સપાટ ભાષા જેવું જ તેનું સપાટ વ્યક્તિત્વ છે. પણ તેની સપાટ ભાષામાં જ લક્ષણ પ્રગટ થતી બધા જુએ છે. આમાં બંનેની સમજણના સામસામા છેડાઓના સ્ફોટમાંથી વ્યંગ સર્જાય છે ભાષા છેતરામણી છે તથા સંક્રાન્તિ સાધી શકવામાં કેટલી નિષ્ફળ નીવડી શકે છે તેની પ્રતીતિ આપણને થાય છે.

અમેરિકાના પ્રમુખથી લઈને બધા જ દેશના એલચીઓને આ ચાન્સ કોણ છે તે જાણવાનું કેટલુંલ છે. બધા જ તેના વિશે તપાસ આદરે છે કોઈ તેના વિશે કશું જ જાણી શકતું નથી. કશે તે છે જ નહીં. જાણે કોઈ ઉપગ્રહ ઉપરથી તે ન આવ્યો હોય? ખીજા બાજુ રશિયન એલચી ચાન્સ મુત્સદ્દી, અધ્યાપી અને અગાધ જ્ઞાની છે એવી માહિતી રશિયા મોકલાવે છે. અમેરિકાના વેપાર ઉદ્યોગ ઉપરની તેની અસર વિશે પણ જણાવે છે. કેટલાક તો ચાન્સને પુસ્તક લખવાનું પણ કહે છે. એક પ્રકાશક તો તેને સારી રાયટી આપવાનું કહે છે. ચાન્સ કહે છે મને 'વાંચતાં' 'લખતાં' આવડતું નથી. તેના આ શબ્દોના અર્થો જ જુદા થાય છે. ચાન્સની પ્રામાણિકતાને કોઈ સ્વીકારવા તૈયાર નથી. આ રીતે હાસ્ય તથા વ્યંગની સૃષ્ટિ દ્વારા આગવી જ કપોલકલ્પિતતા નવલકથામાં સર્જાય છે. ટી.વી.એ આપણને વાંચવા-લખવાથી વંચિત કર્યા તેનું ગર્ભિત સૂચન નવલકથામાં જોઈ શકાય છે. આર્થિક, રાજકીય, સામાજિક પ્રશ્નોની

ચચાઓ બધા તેની સાથે કરે છે નિરાકરણ માગે છે. પાર્ટીમાં તેને એક હોમો-સેક્સ્યુઅલ પણ મળે છે. તે ચાન્સને ચૂમે છે, આલિંગે છે, ચાન્સને તો કશું જ થતું નથી, તે ડી.વી.ના દૃશ્યને માત્ર યાદ કરે છે. મિસિસ રેન્ડ ચાન્સ સાથે શયન કરે છે ત્યારે પણ ચાન્સને તો કશો જ ફરક પડતો નથી, માત્ર ચાન્સ તેને જોઈ રહે છે. મિસિસ રેન્ડ અકળાય છે, રડે છે, કહે છે હું શું તને ગમતી નથી ? ઉત્તેજિત કરી શકતી નથી ? તારે શું મારી જરૂર નથી ? જવાબમાં ચાન્સ કહે છે I like to watch you ! તેને કશી શારીરિક સંવેદના થતી જ નથી. તે તો ફરીથી ડી.વી. જોવામાં ડૂબી જાય છે. ડી.વી એ જ ચાન્સની લાગણી છે, પોતાને કોઈ માનસિક ઉચ્છ્વસાવ થતી નથી. ડી.વી. જોતાં જોતાં તેણે સ્વકીયતા ગુમાવી છે, તે પોતાનામાં નહીં પણ ડી.વી.માં વસે છે. ડી.વી.ની લાપાને તેણે પોતાના રોજિંદા વ્યવહાર માટે ઉઝીની લઈ લીધી છે. ડી.વી.ના સાંકડા પડદા જેટલું જ તેનું મનોગત અને જગત મર્યાદિત છે. તેની પાસે નિજી લાપા કે નિજી સંવેદન નથી, આમ ને આમ તેનું જીવન વ્યતીત થયા કરે છે.

ધામે ધામે તે પોતાને મળતા બહુમાન અને પ્રચારથી ત્રાસે છે. એક બાજુથી બધાને તેના વિશે જિજ્ઞાસા છે તો સાથે સાથે ચિંતા પણ છે. અમેરિકા કે સોવિયેત જસૂસખાતું તેના વિશે સામાન્ય હકીકત પણ મેળેવી શકતું નથી. બધાની જાંઘ ચાન્સે હરામ કરી નાખી છે. જાણે કે તેનું આ પહેલાં કોઈ અસ્તિત્વ જ ન હતું એવું બધાને લાગે છે. રશિયન રાજદૂતને તપાસને અંતે માત્ર blank piece of paper જ મળે છે. અને તે જ ગાર્ડિનર ચાન્સીનો ભૂતકાળ છે. તેની ડી.વી.ની મુલાકાતો, તેની લાપાયોજના, તેનાં હાવભાવ આ બધાની તપાસ માનસશાસ્ત્રીઓ તથા લોપાશાસ્ત્રીઓ કરે છે પણ કશું જ તેના વિશે જાણી શકતા નથી. પૃથ્વી પરની કઈ જાતિ, વસ્તીનો તો જીવ છે તે કોઈ પ્રમાણી શકતું નથી. કોમ્પ્યુટર તેનું શબ્દભંડોળ તપાસે છે પણ તેનું પરિણામ કશું જ નથી આવતું. માત્ર કોરા કાગળથી વિશેષ તે કશું જ નથી. બધાને માટે તે જીવતી જગતી અજાયબી બની રહે છે. ચાન્સનું વ્યક્તિત્વ રાજપુરોહોના મનમાં તંગદિલી, આશંકા અને ખળભળાટ મચાવે છે તથા ભય, ચિંતા અને નિર્વેદનું વાતાવરણ સર્જે છે. સમગ્ર માહિતીખાતું, ગુપ્તચર સંસ્થાના બુદ્ધિશાળીઓ આ બધા પાછળ વર્ષો લાંબો ડોકરો ખર્ચાય છે પણ તેઓ ચાન્સ વિશે કોઈ પણ પ્રકારની માહિતી અમેરિકાના પ્રમુખને આપી શકતા નથી. આથી પ્રમુખ વ્યથા બને છે. તેની પ્રમુખ તરીકેની વરણી કરવાનું વિચારાય છે. માણસને ભૂતકાળ હોય તો ચૂંથ્યા કરે, તેના વિશે વિતંડા થાય પણ ચાન્સ આ બધાથી મુક્ત છે.

touching' ચાન્સ દ્વારા ઉચ્ચારાયેલું સાદું વાક્ય પણ વ્યંગનાત્મક બને છે. બધા સમજે છે ચાન્સને સાહિત્ય, કળા તથા જર્મન, રશિયન ભાષાઓ ઈત્યાદિનું ધણું ઓછું જ્ઞાન છે. તેની બાધાર્ષ, સંમતિસૂચક હાસ્ય, મોઢા પર ટી.વી. જોવાને કારણે વારંવાર હાવભાવ ઝડપથી બદલી શકવાની શક્તિ - આ બધાં ચાન્સના વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વનાં મહત્ત્વનાં પાસાંઓ ખની રહે છે. બધા નેતાઓ દ્વારા ઉચ્ચારાતી ખુશામતખોરીની ભાષાનો વ્યંગાત્મક વિનિયોગ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યો છે. ઘણાંએ ચાન્સ વિશે ઘણું વાંચ્યું છે, સોવિયેત એલચી તેને રશિયા આવવાનું નિમંત્રણ આપે છે. આંગ્લિયન અમારંભોમાં કૃતક શિષ્ટાચાર, સપાટ સ્તરની ભાષાઓજના, અને તે દ્વારા પ્રગટતી માર્મિક કટાક્ષશક્તિ બોલકા બન્યા વિના નવલકથાકારે ઉપસાવ્યાં છે. આ માટે નર્થ સંવાદો પાસેથી લેખકે ધાર્યું કામ લીધું છે સંવાદોને કારણે અર્થઘટનોની બહુલતા તથા સંકુલતા ઉપસે છે અને તે દ્વારા વક્તા પણ સિદ્ધ થતી આવે છે.

મિ. ચાન્સ કદી સમાચાર પત્રો વાંચતો નથી તે તો માત્ર ટી.વી. જુએ છે પણ તેના આ અજ્ઞાનને સંવાદતાઓ જ્ઞાન ગણે છે. તે પોતે તો one dimensional man છે. તેની સપાટ ભાષા જેવું જ તેનું સપાટ વ્યક્તિત્વ છે. પણ તેની સપાટ ભાષામાં જ લક્ષણ પ્રગટ થતી બધા જુએ છે. આમાં ખંનેની સમજણના સામસામા છેડાઓના સ્ફોટમાંથી વ્યંગ સર્જાય છે. ભાષા છેતરામણી છે તથા સંક્રાન્તિ સાધી શકવામાં કેટલી નિષ્ફળ નીવડી શકે છે તેની પ્રતીતિ આપણને થાય છે.

અમેરિકાના પ્રમુખથી લઈને બધા જ દેશના એલચીઓને આ ચાન્સ કોણ છે તે જાણવાનું કુતૂહલ છે. બધા જ તેના વિશે તપાસ આદરે છે. કોઈ તેના વિશે કશું જ જાણી શકતું નથી. કશે તે છે જ નહીં. જાણે કોઈ ઉપગ્રહ ઉપરથી તે ન આવ્યો હોય ? બીજા બ.જુ રશિયન એલચી ચાન્સ મુત્સદ્દી, અભ્યાસી અને અગાધ જ્ઞાની છે એવી માહિતી રશિયા મોકલાવે છે. અમેરિકાના વેપાર ઉદ્યોગ ઉપરની તેની અસર વિશે પણ જણાવે છે. કેટલાક તો ચાન્સને મુસ્તક લખવાનું પણ કહે છે. એક પ્રકાશક તો તેને સારી રાયટી આપવાનું કહે છે. ચાન્સ કહે છે મને 'વાંચતાં' 'લખતાં' આવડતું નથી. તેના આ શબ્દોના અર્થો જ જુદા થાય છે. ચાન્સની પ્રામાણિકતાને કોઈ સ્વીકારવા તૈયાર નથી. આ રીતે હાસ્ય તથા વ્યંગની સૃષ્ટિ દ્વારા આગતી જ કપોલકલ્પિતતા નવલકથામાં સર્જાય છે. ટી.વી.એ આપણને વાંચવા-લખવાથી વચિત કર્યાં તેવું ગર્ભિત સૂચન નવલકથામાં જોઈ શકાય છે. આર્થિક, રાજકીય, સામાજિક પ્રશ્નોની

અર્થાત્તો બધા તેની સાથે કરે છે નિરાકરણ માંગે છે. પાર્ટીમાં તેને એક હોમો-સેક્સ્યુઅલ પણ મળે છે. તે ચાન્સને ચૂમે છે, આલિંગે છે, ચાન્સને તો કશું જ થતું નથી, તે ટી.વી.ના દ્રશ્યને માત્ર યાદ કરે છે. મિસિસ રેન્ડ ચાન્સ સાથે શયન કરે છે ત્યારે પણ ચાન્સને તો કશો જ ફરક પડતો નથી, માત્ર ચાન્સ તેને જોઈ રહે છે. મિસિસ રેન્ડ અકળાય છે, રડે છે, કહે છે હું શું તને ગમતી નથી ? ઉત્તેજિત કરી શકતી નથી ? તારે શું મારી જરૂર નથી ? જવાબમાં ચાન્સ કહે છે I like to watch you ! તેને કશી શારીરિક સંવેદના થતી જ નથી. તે તો ફરીથી ટી.વી. જોવામાં ડૂબી જાય છે. ટી.વી એ જ ચાન્સની લાગણી છે, પોતાને કોઈ માનસિક ઉથલપાથલ થતી નથી. ટી.વી. જોતાં જોતાં તેણે સ્વકીયતા ગુમાવી છે, તે પોતાનામાં નહીં પણ ટી.વી.માં વસે છે. ટી.વી.ની લાપાળે તેણે પોતાના રેન્જિંગ વ્યવહાર માટે ઉછીની લઈ લીધી છે. ટી.વી.ના સાંકડા પડદા જેટલું જ તેનું મનોગત અને જગત મર્યાદિત છે. તેની પાસે નિજ લાપા કે નિજ સંવેદન નથી, આમ ને આમ તેનું જીવન વ્યતીત થયા કરે છે.

ધામે ધામે તે પોતાને મળતા બહુમાન અને પ્રચારથી ત્રાસે છે. એક બાજુથી બધાને તેના વિશે જિજ્ઞાસા છે તો સાથે સાથે ચિંતા પણ છે. અમેરિકા કે સોવિયેત જસૂસખાતું તેના વિશે સામાન્ય હકીકત પણ મેળેવી શકતું નથી. બધાની બાંધ ચાન્સે હુરામ કરી નાખી છે. જાણે કે તેનું આ પહેલાં કોઈ અસ્તિત્વ જ ન હતું એવું બધાને લાગે છે. રશિયન રાજદૂતને તપાસને અતે માત્ર blank piece of paper જ મળે છે. અને તે જ ગાર્ડિનર ચાન્સીને ભૂતકાળ છે. તેની ટી.વી ની મુલાકાતો, તેની લાપાળોજના, તેનાં હાવભાવ આ બધાની તપાસ માનસશાસ્ત્રીઓ તથા ભોપાશાસ્ત્રીઓ કરે છે પણ કશું જ તેના વિશે જાણી શકતા નથી. પૃથ્વી પરની કઈ જાતિ, વસ્તીનો તો જીવ છે તે કોઈ પ્રમાણી શકતું નથી. કોમ્પ્યુટર તેનું શબ્દભંડોળ તપાસે છે પણ તેનું પરિણામ કશું જ નથી આવતું. માત્ર કોરા કાગળથી વિશેષ તે કશું જ નથી. બધાને માટે તે જીવતી જગતી અજાણખી બની રહે છે. ચાન્સનું વ્યક્તિત્વ રાજપુરુષોના મનમાં તંગદિલી, આશંકા અને ખળભળાટ મચાવે છે તથા ભય, ચિંતા અને નિર્વેદનું વાતાવરણ સર્જે છે. સમગ્ર માહિતીખાતું, ગુપ્તચર સંસ્થાના બુદ્ધિશાળીઓ આ બધા પાછળ વર્ષે લાખો ડોલરો ખર્ચાય છે પણ તેઓ ચાન્સ વિશે કોઈ પણ પ્રકારની માહિતી અમેરિકાના પ્રમુખને આપી શકતા નથી. આથી પ્રમુખ વ્યથા બને છે. તેની પ્રમુખ તરીકેની વરણી કરવાનું વિચારાય છે. માણસને ભૂતકાળ હોય તો ચૂંથ્યા કરે, તેના વિશે વિતંડા થાય પણ ચાન્સ આ બધાથી મુક્ત છે.

નવનકથાનુ અતિમ દશ્ય ધ્રુવ જ મહત્વનુ છે ચાન્સ એક પાર્શ્વમાં
 જાય છે ધારનિયુ સગીત રગમેરગી નાખોના ચમકારા નાખતાની ડિશે,
 નમ ના ગાસ, આ મધાથી ત અગાય છે પહેલી વાર તેનામા નાગણીનો ઉદ્ભવ
 થાય છે તેનાથી આ દલ ના ચમકદમક કલય છુટવાત નથી તેને તો બાહ્ય
 ખોલી નાસી છૂટવુ છે પોતાનુ એક વ્યક્તિત્વ જાણે કે ખીજાને કાગે છે ફોટો
 નરની લાદતના એક ચમકારા વાદળમાથી નીજગી ચમકની હોય તેમ તેના પગથી
 પમાગ થાય છે તેણે મગીવની મહાર નેયેના મા બધા દરેક ક્રમશ નિમ્તેજ
 થતા જાય છે ચાન્સ એવ ગૂચવાઈ જાય છે ચાન્સી ગાડનર તર્કોનુ તેનુ
 પ્રતિનિધ હુમ થઈ જાય છે ગતિહીન બધિયા પાણીમા લાકડીનો ટુકડો પડે
 આ માથુસનુ પ્રતિનિધ્ય રાગગ વડી જાય તેમ તેનુ એક વ્યક્તિ ન પમ તને
 છોડીત આગળ ચલુ જાય છે તે પાર્શ્વના હોનમાથી બહાર ની ગે છે ઠડી
 હવા તેને મળી છે, ને મહારા મગીયામા જાની ગયો છે તે ફરીથી ગડનના
 વાતાવરણમા મુકાય છે શાન નાતાનગણુ, બીની હવા, બગીચાના વૃક્ષા ફૂંતા આ મનુ
 જ્ઞેતા તેનુ મન રમ શાનિ અનુભવે છે Not a thought lifted i self
 from Chance's brain peice filled his chest ચાન્સ નીને
 કાગે જડ અને બધિર મનો છે પણ બગીચાના પરિવેશને મરામગ એળખી
 શકયો છે તેને મરામગ રણો છે તેની પડછે જીવન મારોના દલ ખુનો
 પડી જાય છે

આમ બગીચાથી મગીયા સુધાની ગતિ આ નવનકથામા છે ન્યેના
 અનકાશમા ચાન્સનુ ઊવન જે તેનુ ઊવન હનુ તેની વચ્ચે તેન મુકવામા
 આ ના છે આ નવનકથામા એક બાજુની મીની સસ્કૃતિ પર કટાક્ષ છે તો
 બીજી બાજુથી જન્મ માટેની વફાદગી પણ છે આ રીને ટીવી તથા ચાન્સ બનેલી
 સહોત્થિનિમા આપણી સસ્કૃતિની હમી વિવસતી આપરે જોઈએ ગ્રીએ
 નવનકથામા શુદ્ધી જ જાતની આદિમતા જોના મને છે આવી લાખા માફિક
 યોજના તથા ટીવી અને ગાર્ડનના ટોટાફોગો વિગિષ્ટ વિનિમોગ થતા છે
 કોઈ વાર ખાનગી એનુ નાગે કે લેખક ટીવી સસ્કૃતિનો વિરોધ કરે છે તો
 બીજી વાર એનુ પણ થાન કે ભાષાની ચિન્તાત્મકત વિનવનાઓનો હામ આદિમ
 અનુભૂતિ આદિમાનવના અનુભવોની અભિવ્યક્તિ કેની મર્યાદિત હતી તે પણ એખક
 સૂચવતા હોય તેનુ લાગે ચાન્સ તે પોતાની TV Screen realityને
 વફાતર રહે છે આપણે જાણીએ છીએ કે ટીવી સસ્કૃતિ બમ છે સાચી
 વાસ્તવિકતા નથી ચાન્સો મગીચનો અનુભવ વાસ્તવિક અને ઊવત છે પણ આ

બાગ્યાનીની ભાષા જ્યારે અર્થઘટનાત્મક બને છે ત્યારે પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. ચાન્સ ટી.વી.ને કારણે પોતાની સંવેદના ગુમાવી બેઠો છે, છવાતા છવનથી વિખૂટો પડી ગયો છે. સ્ત્રીનો સંબંધ કે ઉખા તેને મળ્યા નથી. ટી.વી.માં અંધારપટ તેમ મનમાં પણ અંધારપટ છે, આ રીતે તેની સંવેદના ઊઘડી શકી નથી. આવું હોવા છતાં માણીના મુખમાંથી ઉચ્ચારાતા શબ્દોમાંથી, ખીજા લોકો જાતજાતનાં સત્યો પામે છે; એની ભાષા વ્યંજનાત્મક બને છે. આ રીતે એક બાજુથી ટી.વી. પરનો કટાક્ષ તો ખીજી બાજુથી પોતાના પરિવેશ પ્રત્યેની વફાદારી આ બંને એક પાત્રમાં એક સાથે મૂકવામાં આવ્યાં છે તેથી વ્યંગની કડવાશ ધારદાર બને છે. ચાન્સની સ્વાભાવિકતાને પણ વ્યંજનાત્મકતા તરીકે વાંચવામાં આવે છે ત્યારે હાસ્યાસ્પદ કટુણુ સર્જાય છે. તે ભલે ટી.વી.ને કારણે સંવેદનહીન તથા સપાટ વ્યક્તિત્વવાળો બની રહ્યો હોય પણ ખીજા લોકોનો દંભ, જુઠ્ઠાણું એ ખુલ્લાં પણ પોડી શકે છે. આથી અંતે જ્યારે તે આ વાસ્તવિક જગત છોડે છે ત્યારે તેને દીક્ષા પણ મળે છે. બંને જગત તેની અંદર જ એકબીજાને વિચ્છેદે છે. ટી.વી.માં જોતો હોતો તે જગત અંતે છોડે છે. નૈસર્ગિકતાના સાન્નિધ્યમાં જ અંતે શાંતિ પામે છે. તેનું અજ્ઞાન અંતે શાંતિ અને સમજણ, તથા વિપાદ અને ઉદાસીનતાની તેને મળેલી દીક્ષામાં પરિણમે છે. જો કે અંતે તો તે પણ એક પ્રકારની પ્રતીતિ જ છે. જે પ્રામાણિક ન હોત તો બહારનો દંભ તેને અકળાવત નહીં. પાત્ર ભલે આ માટે સહાન ન હોય પણ નવલકથાને અંતે તેવું સૂચનાય છે ખરું.

આખી નવલકથામાં ટી.વી. સંસ્કૃતિને કારણે આપણી ખાલી, પોકળ, આગલા વ્યક્તિત્વ વિનાની જિન્દગી પર ટીકાટીપ્પણ વિના લેખક કટાક્ષ કરે છે. આ માટે વ્યંગ તથા મેટાફરનો સજીવ વિનિયોગ તેમણે કર્યો છે. અહીં શૈલીની છેતરામણી સરળતા આપણા સંકુલ અને અટપટા મનને રૂપ આપે છે. લેખકે પરંપરાગત કથનાત્મકતા જ સ્વીકારી છે. સીધી સપાટ યોગ્યતા ભાષામાં જો આપણે વધારે પડતી દ્વિસૂક્ષ્મ વાંચવા જઈએ તો શું થાય તેની વાત સીધી-સપાટ શૈલી દ્વારા જ લેખકે વર્ણવી છે. આખી નવલકથામાં અભિધાત્મક ભાષાનું વારંવાર ખીજાઓ દ્વારા લક્ષણ અને વ્યંજનામાં રૂપાંતર થતું દર્શાવાયું છે, તેથી અર્થો બહુરૂપી બને છે. આપણી ચેતના ક્રમશઃ કેવી મરણાસન્ન બનતી આવે છે તે પણ ભાષાના ઉપયોગથી જ ચીંધવામાં આવ્યું છે. તો સાથે સાથે આપણી સંવેદના વધારે ને વધારે તીવ્ર જાગૃતિક માનવસંદર્ભને કઈ રીતે આત્મસાત્ કરે તે જોવાનો ઉપક્રમ પણ નવલકથાકારે રચ્યો છે. આવા જડ જગતમાં એક

નનૃત માણસ તરીકે કેમ જીવે તેની સમસ્યા અહીં આલેખાઈ છે. અંતે લેખક કોઈ નિષ્કર્ષ પર આવતા નથી. આ જડતાનું કોઈ નિરાકરણ આપતા નથી. તેમાં જ તેની કલાત્મકતા છે. આ નવલકથા ‘સ્વ’ અને ‘સમૂહ’ વચ્ચેના વ્યક્ત પરિમાણને આપણી પાસે શૈલીના સંવિધાનથી રજૂ કરે છે. સામૂહિક માધ્યમોએ માણસને માણસથી કેટલો દૂર કર્યો અને તે માધ્યમ કેમ વ્યવધાન થતું આવે છે તે જ તેમણે દર્શાવ્યું છે. આ રીતે ‘સ્વ’ની સ્વકીયતા કેવી રીતે ટકે તે યક્ષપ્રશ્ન અહીં રજૂ થયો છે. ટી.વી. વડે જ આપણે તો ચાન્સ તથા અન્ય લોકોની વાસ્તવિકતાનો પરિચય પામતા જઈએ છીએ. ટી.વી. દ્વારા જીવાતા જીવનની વિચિત્રતાઓની ક્ષણભેદી રસકીય પરિચય આપવામાં જ કળાકાર તરીકેની કૌસિન્સ્કીની મહત્તા પ્રગટ થાય છે.

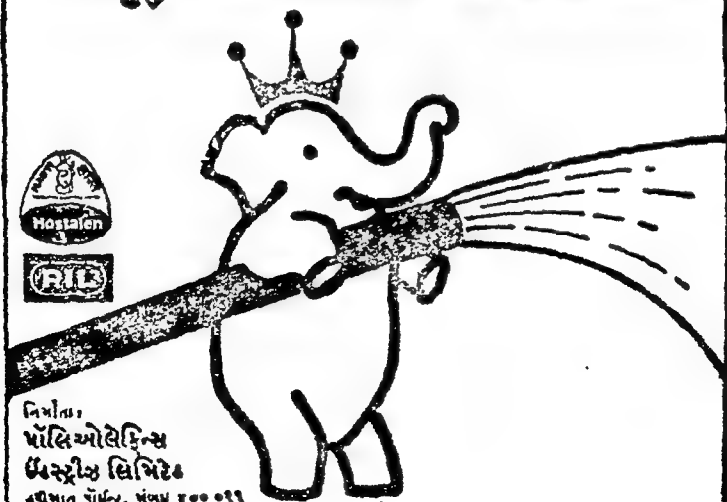
[નોંધ : ‘Being There’ નવલકથા પરથી ફિલ્મનું પણ નિર્માણ થયું છે. તેમાં સિનેમાના માધ્યમને અનુરૂપ કૌસિન્સ્કીએ કેટલાક ફેરફારો કર્યા છે. ટી.વી.ની સીધી અસરનું પ્રત્યક્ષ ચિત્ર તેમાં કલાત્મકતાથી ઉપરનું છે તથા સાથે સાથે ચાન્સના પાત્રનું સપાટપણું તથા તેના વર્તનની નૈસર્ગિકતા પણ ફોટોગ્રાફી તથા અન્ય સિનેમેટિક ટેકનિક દ્વારા પ્રકાશિત કર્યાં છે. નવલકથા કરતાં સિનેમામાં અંત જુદો છે. ભાષાના છૂટાછવાયા, અર્થહીન ટુકડાઓ ઉચ્ચારતો ચાન્સ તેની સંવેદનહીનતાના પરિપ્રેક્ષમાં જુદું જ પરિમાણ ધરાવતો તેમાં પ્રગટ થાય છે. સિનેમાની કળાના સરસ નમૂના તરીકે પણ રસિકોને આ ફિલ્મ જોવી ગમે તેવી છે.]

સંદર્ભ ૧. Literary Disruptions By Jerom Klinkowitz

૨. જ્યંત પારેખ જોડે ફિલ્મ જોયા પછી ચર્ચા તથા અન્ય તેમનાં સૂચનો માટે આભારી છું.

લેખક પરિચય : જેર્મી કૌસિન્સ્કી : અમેરિકામાં વસવાટ, મૂળવતન પોલૅન્ડ, ખીન્ન વિશ્વયુદ્ધમાં વતનથી વિખૂટાપણું. ભટકવું, નવ વર્ષની ઉંમરે ભયંકર શિક્ષા તેથી પાંચ વર્ષ મૂંગા થઈ ગયો. શિક્ષણ રાજનીતિના તદ્દિદ તરીકેનું. બરફ પરથી લસરવામાં નિષ્ણાત, ફોટોગ્રાફીમાં પ્રવીણ, યોડેસ્વરીનો શૈખ, પેતાની નવલકથાઓ વિશે બોલવાની ઘણી જ દેવ. ટી.વી. પર ઘણા કાર્યક્રમો પણ આપ્યા. તેની નવલકથા ‘The painted Bird’ને તથા ‘Steps’ને ફ્રેંચ બેસ્ટ ફોરેન બુકનો તથા નેશનલ બુક એવોર્ડ ક્રમશઃ મળ્યાં છે.)

હસ્તિ પાર્શ્વ પેદ્દતોને ચોક વરદાન



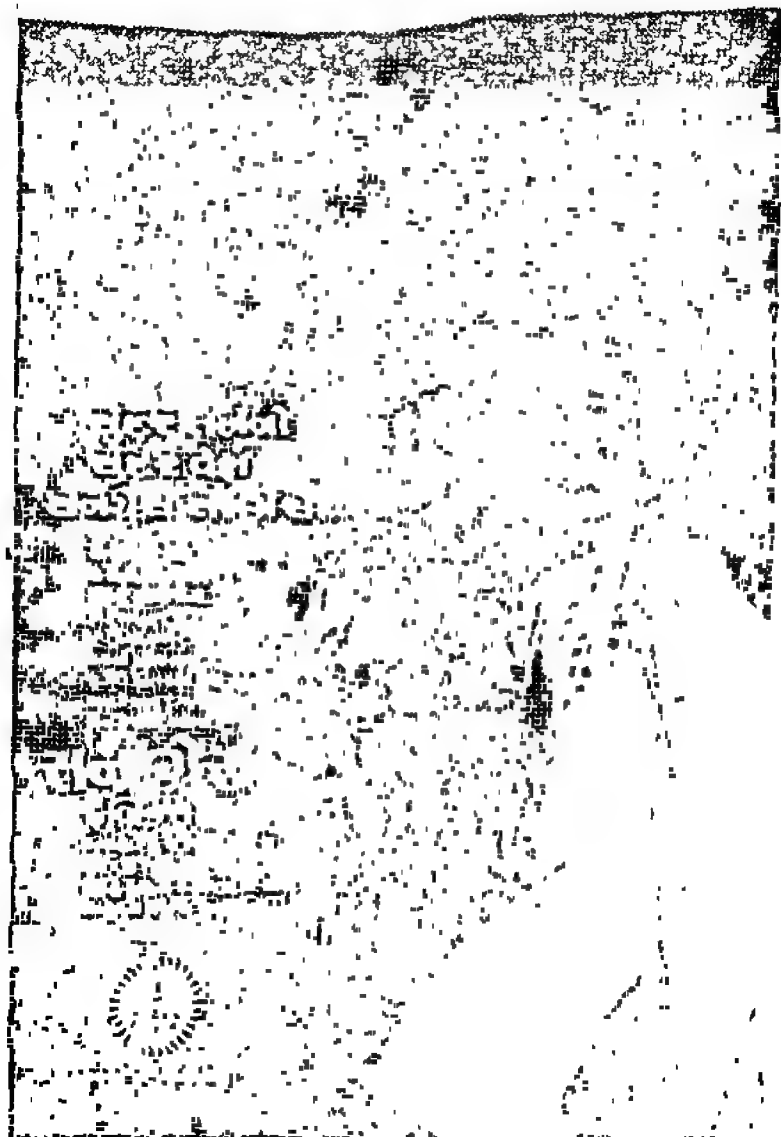
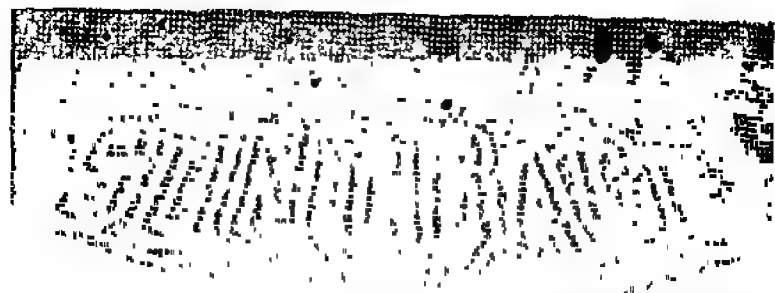
નિર્માતા:

પૉલિઓલેફિન્સ

પ્રેસ્ક્રીબ્ડ લિમિટેડ

૧૬૫ માન સોર્સ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૧૧

© પશ્ચિમ બર્મીંગહામ રેફા. એ. એ. એ. રિફાઈન્ડ પેટ્રોલ



અનુક્રમ

- | | | |
|---|---|--------------|
| ૧ | મર્ણરકુ | કનિષ્ઠ પહેલે |
| ૨ | જેઝી કોસિન્સ્કો કૃત 'બિધિ પેર'
(અહીં નહીં ત્યાં ટીવી મા) | નીતિન મેહેતા |

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : હયા જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફોર્મજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણ સ્થાન : સુરભી, નવરમણી પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ-૬.

એતદ્ - ૫૮

એતદ્

ફેબ્રુઆરી-૧૯૮૩

વર્ષ : ૬

અંક : ૫૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉપા જોષી પંડ, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલગ ખી/૬, ફ્લેટ-૨૪, એસ. પી રોડ, સાન્તાક્રુઝ.
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ ત્રો/૨૦, અમિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ધાટમપેર,
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૨૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ ડા. મયીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ.

પ્રા. મુકુન્દ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાવાનડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સંગમ રોડ, આણંદ.

સદ્ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ. ઉપા જોષીના સરનામે કરવો.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સવળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉપા જોષી, પંડ, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

વિવેચનની દશા અને દિશા - ૫ | સુમન શાહ

ગુજરાતી સાહિત્ય પ્રબલ વિશાળ સમુદાયો/તેમાં પ્રવેશી જ ન શકે તેવું બંધ છે. વિવેચના એ બંધિયાર સ્થિતિઓને તોડી શકે. પરંતુ આપણા સાહિત્યકારો બંધની પરિસ્થિતિ વધુ સમયો લગી ટકે તેવી વાડાબંધી અને જૂથબંધીની રચનાઓમાંથી જાંચા જ નથી આવતા. આ કુટુણ અને દીન દશા અમુક નામો લેવાને વિશે અને અમુક નામો નહિ લેવાને વિશે સીધી જ અને સ્પષ્ટ રીતે અનુભવાય છે. નામસ્મરણ મહિમા અને નામઆલડછેટ પ્રવર્તમાન વિવેચનની દશાને સૂચવતો એક મળનો રોગ છે—એટલે કે એની વાત કરવી રસપ્રદ છે !

મેં હમણાં ઉમાશંકર જોશીની ‘સમગ્ર કવિતા’નું વિવેચન કરતું મારું એક પુસ્તક પ્રકાશિત કયું. એક વિવેચકે કહ્યું : ઉમાશંકર વિશે તે લખાતું હશે ?! એમનામાં કાવ્યત્વ જ કયાં છે ? ખરી કવિતા તો સુન્દરમમાં છે. ખીજા એક મૂર્ખન્ય વિવેચકે કહ્યું : હમણાંના આ બંધા ઉમાશંકરને ખુશ કરવાની પ્રવૃત્તિમાં પડ્યા છે, જુઓને, સુમને પણ આખું પુસ્તક ભરીને લખ્યું ! આ પુસ્તક પ્રકાશિત થાય તે પૂર્વે તેના અમુક અંશનું ‘નિરીક્ષક’માં પ્રકાશન થયેલું. ઉમાશંકરના એક ધનિષ્ઠ અભ્યાસીને પણ એ અંશ સમજાયો નથી એમ સાહિત્ય પરિષદના એક મોવડીએ જાહેરમાં કહેવા માંડ્યું. ‘નિરીક્ષક’ સાથે સંકળાયેલા એક ખીજા મોવડીએ કહ્યું : મને પણ આ લખાણનાં વાક્યો ભારે ભારે લાગે છે, કંઈ સમજતું નથી. આ ખીજા મોવડી ગુજરાતી સાહિત્યમાં નોંધપાત્ર એવા ગદ્યસ્વામી ગણાય છે ! મેં એમને અને પેલા અભ્યાસીને રૂબરૂ મળી પૂછ્યું : જરા કહેશો, તમને કયું વાક્ય નથી સમજાયું ? પછી તો, બને છે તેમ, ફરી જવાનું ને

હસી પડવાનું; ને તમે જે ફરિયાદો કરો તેવી બીજી ફરિયાદોની લાંબી વારતા આંડવાનું જેમ ચાલે, તેમ ચાલ્યું. ખરી વાત એ છે કે, આ પુસ્તકમાં મેં ઉમાશંકરની કવિતા અંગે શું અને કેવી રીતે કહ્યું છે તે પૂરું જોવાની લગીરેય પ્રામાણિકતા આ ધુરીશો દાખવે, તો તેઓ જે સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ કરવાનો દાવો કરી રહ્યા છે તેમાં સારો એવો સુધારો થાય-એમને સમજાય કે 'સમગ્ર કવિતા' અને તેના આ વિવેચનનું અંકે કરવા જેવું તેમ જ પ્રસારિત કરવા જેવું આ છે. પ્રજા સાહિત્યકાર-ધુરીશો તો બસની વ્યવસ્થા કરવામાં કે ગામડાગામમાં મેળાવડો ઝોઠવામાં, પરિપત્રો કાઢવામાં, અંજલિઓ આપવાના કાર્યક્રમો યોજવામાં, મનમોહની વેતરણો કરવામાં અને યુનિવર્સિટીની જગ્યાઓમાં 'પોતાનાં' માણસો લેવાય તેના પ્રયત્નો કરવામાં જ બધી પ્રવૃત્તિ જોઈ રહ્યા છે! એમની જે કંઈ સાહિત્યપ્રીતિ છે તેને એમાં વાપરી રહ્યા છે!

અહીં પહેલા બેને 'ઉમાશંકર' વિશે લખાય તે નામનો વાંધો પડ્યો છે, તો પછીના ત્રણને 'હુ' ઉમાશંકર વિશે લખ્યું તેનો વાંધો પડ્યો છે. પાંચેય જણા મેં શું લખ્યું છે તે વાંચવાને વિશે સ્વસ્થતાપૂર્વકના ઉદ્દેશીન છે!

વાતનું વૈચિત્ર્ય સમજવા જેવું છે : સુમન શાહ, નિરંજન ભગત કે ઉમાશંકર જેથી વિશે કે રમણલાલ જેથી વિશે લખી જ ન શકે એવો અમુક જૂથનો મત છે, તો બીજા જૂથનો મત છે કે લખે તો શું લખે? એ વિષયો તો અમારી સરહદના છે, નિરંજન ભગત આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યની વાત કરતો અંગ્રેજીમાં લેખ લખતા હોય, ત્યારે ઇન્દુ પુવાર સુધી એમની દૃષ્ટિ પૂઝી શકે, પણ ગુલામ મોહમ્મદ શેખનું એઓ નામ પણ ન લે! આધુનિકતા પરનો પરિસંવાદ તમે કરો અને જો એમાં યથવન્ત ત્રિવેદી એક વક્તા હોય, તો અમુક વિદ્વાનો પરિસંવાદની દિશામાં ફરકે પણ નહિ!

કામ જેવું, દૃષ્ટિપૂત હોઈએ તો એવું સ્વાસ્થ્ય જેવું, ન હોઈએ તો દૃષ્ટિ મેળવતી, ને એમ વિકસવું-એની કોઈ રીતી આ નામમૂઠતને લીધે આપણે ત્યાં લાખી નથી. આ પુસ્તકનાં પ્રારંભનાં પૃષ્ઠો પર મેં ઉપયોગિતાવાદીઓનાં નામ નથી આપ્યાં, ત્યારે ગયા પ્રકરણમાં સિદ્ધાન્તચિન્તકોનાં તેમ જ અત્યક્ષ-વિવેચન દરનારામાંથી દસનાં નામ આપ્યાં છે. બંને વખતે પ્રત્યેક મુજબ : પરેલી વાર, એવી ફરિયાદ કરતા કે તમે આમ હુમાં ગોખાનાર સા આડુ કરો છો, નામ પાડીને જ લખોને પેનાં નામો આપ્યાં તો પણ ફરિયાદ આવી કે ફક્તસાને તમે વિવેચકમાં ગણો છો! મહુ દહેવાય! જેમ માત્ર પત્રવચ્ચા દરનારોએનો

આપણે ત્યાં એક વર્ગ છે તેમ ફરિયાદો ખાનગીમાં કર્યા કરનારો એક વર્ગ પણ છે. આ વર્ગ પોતાને સુદા સમજીને જાહેર ચર્ચામાં ઉપસ્થિત થવા અંગે નાનમ અનુભવે છે—પોતાની ફરિયાદો તર્કબદ્ધ રીતે લખીને પોતાની નિસખતનો કે પ્રતિબદ્ધતાનો એઓ જાહેર પરિચય નથી કરાવતા ! પોતાનું નામ છાતું રાખીને તમને નામો આપવા કહે છે ! આ લોકો સાહિત્ય વિશે આમ તો નિર્મોહી છે, કહો કે સુખાળવા છે. પત્રચર્ચા કરનારા અમુક રીતે સાહિત્યમોહી છે, ભણે અમુક નામોને વિશે સુગાળવા હોય. ફરિયાદ લખીને પ્રકાશિત થતી જોવાથી એમનું સ્વાસ્થ્ય સાડું રહે છે, જેવી રીતે પેલાઓનું ખાનગીમાં મોહીને વાતો વહેતી કરવાથી સાડું રહે છે. સાહિત્યિક નિસખત અને પ્રતિબદ્ધતાને વિશેની આ બધી કુણકાઓ એટલા માટે નગણ્ય નથી, કે એક જાતની ‘ટળપળ’ને રૂપે વિવેચનની દ્રશ્યને એ અવશ્ય વણસાડે છે. નામ લેવાય કે ન લેવાય તે બંને પ્રસંગ પાછળના તાત્ત્વિક હેતુને ધ્યાનમાં લેવામાં આવે, તો બધું સમજાઈ જતું હોય છે. પણ નામ નીચેનું જોવાની આપણામાંના ઘણાને દેવ નથી, તો મોટાભાગના ઉક્ત મૂઢતાનો ભોગ બનેલા છે.

પરિપક્વ પેલા મોવડી હું ઉમાશંકરની કવિતા વિશે પુસ્તક કડું ત્યારે પણ જો એમ કહી શકતા હોય કે સુમન, વિવેચનમાં આટલી બધી શ્રદ્ધા રાખવા જેવી નથી, ત્યારે મને એમની સમજ વિશે નહિ તેટલી દાનત વિશે શંકા પડે છે. ગદ્ય-સ્વામી લેખાતો માણસ કહે કે આ બધાં ભારે ભારે વાક્યો છે ત્યારે મને એના સ્વામીત્વ વિશે નહિ પણ એની દાનત વિશે જ શંકા પડે છે. ઉમાશંકરનું અથવા અમુકનું નામ લેવાય જ નહિ કે અમુકને વિશે લખાય જ નહિ એવું માનનારાથી વિશેષ ‘આત્મનેપદી અને છાપગ્રાહી’ વિવેચક ખીજો કયો હોય ? ઉપયોગિતાવાદીઓ કંઈ ગામ બહાર નથી રહેતા ! તેઓ તો આપણી વચ્ચે જ છે ! હા, બધી જ વખતે તેઓને ઉપયોગિતાવાદી રહેવું, એમના એવા ધર્મને લીધે જ, પાલવે તેમ નથી હોતું. અને તેથી સમજદાર વ્યક્તિ એવાં નામો જાહેર કરવા જાય, તો, સૌ પ્રથમ તો, અતિવ્યાપ્તિ જોવા તર્કદોષનો ભોગ બન્યો છે એમ જ પુરવાર કરનારું સહેલું બને — સત્યરૂપ હકીકત તો ક્યાંય અટવાઈ પડે.... સાંતત્ય અને સમ્પૂર્તિ જીલી કરતા, વૈયક્તિક વિશ્વ રચનારા, સાહિત્યકારો અહીં જવડે જ એકબે છે. તેથી તમારાં કોઈ નિરીક્ષણોને તમે કદી પણ વ્યાપક વિધાનોને રૂપે તો વ્યક્ત જ ન કરી શકો, એમ સમજીને ચાલવું ઘટે છે....

વિવેચન વિશેની સાહિત્યિક નિસખત અને પ્રતિબદ્ધતા, આમ, આપણે ત્યાં પૂરી દૂષિત અને દમિત છે. જેઓને વિવેચનમાં કશી શ્રદ્ધા જ ન હોય, તેમણે પોતાની એવી લાગણીને વિશે સ્પષ્ટ થઈ જવું ઘટે. જેઓને વિવેચન એક તૂત

લાગતું હોય, તેઓએ એ વાતમાં જોડાવું જ ન ઘટે—પોતાની સર્જકતાને વિશે જો બરાબર મુસ્તાક હોઈએ, તો વિવેચન વિશે યદાતદા બોલવાની કુરસદ પણ મળે ખરી? સાહિત્યવિવેચન વિશે લગભગ પૂરા નિરપૂછી ત્રણ કવિજનોને હું જાણું છું : એક છે શુભામ મોહમ્મદ શેખ, બીજા છે રાજેન્દ્ર શાહ અને ત્રીજા છે રાજેન્દ્ર શુક્લ. મને જાણ છે ત્યાં સુધી, આ ત્રણેયે કદી વિવેચનવિષયક ગરબડ નથી કરી અને પોતાની સર્જકતાને વિવેચનાથી અમ્પ્રશ્ય રાખીને વિકસાવી શક્યા છે. શિવકુમાર જોષી કે લાલશંકર ઠાકર વિવેચન-વસ્તુમાં તાસ્તિક ભાવે કશી શ્રદ્ધા રાખવાનું નથી જોતા, પણ તટસ્થ વૃત્તિનોય રસ તો ધરાવે છે, ક્યારેક તો પોતાની જ જાણ બહાર ત્રીણી વિવેચનાત્મક દષ્ટિનું પોતે પણ લખતા હોય છે ! મુરેશ દસાલ જેવા કવિઓ, કે રઘુવીર ચૌધરી જેવા સરળ-સુબોધ સર્જકો પ્રસંગોપાત્ત વિવેચન કરે છે. એમાંયે રઘુવીર તો પોતાનાં સર્જનથી એ કથાય ઓછું સરળ-સુબોધ ન અને તેની સાવધતામાં ને સાવધતામાં હંસી-મનકની કક્ષાએ સરી પડવામાં નયાં બિનવિવેચનાત્મક બની રહે છે. આ લોકોનાં એવા વક્તવ્યાને કે લખાણને કોઈ જીભીરતાથી ન લે, તો એમાંયે તેઓ પોતાની સર્જકતાનો જ વિજય જુએ છે ! વિવેચન પોતાની પ્રતિભાને ભોગે પણ એક રમૂજ ઘટના બની રહે તેનો તેમને વાધો નથી હોતો અને એવી ટીકાને વિશે તેઓ પહેલેથી જ આશાવાદી હોય છે. પોતાનું વર્તન પોતાના ધોરણે વિવેચનાત્મક છે એવી એમની પણ નમ્ર છતાં બોળી સમજ હોય છે !

વિશ્વસાહિત્યની એક નાનકડી પોળ જેવું આ ગુજરાતી સાહિત્ય હજી તો પ્રાદેશિક સાહિત્યની સીમામાંથી પણ પૂરું છૂટ્યું નથી. અને એના આ બધા સર્જકો અને ધુરીણો ! એનાં આ બધાં, આમ તો, મોંઘાં રતન છે એમ કટાક્ષના કાકુ વિના કહું છું—પણ એમની વિવેચન પ્રત્યેની આ વિચક્ષણ ભંગિમાને આપણે ઓળખી લેવી પડશે. કેમ કે, એ ભંગિમા પ્રગટે છે ત્યારે સર્જન ચઢિયાતું છે એવી જગજાહેર વાતને વિશેનું એક આછકલું એમા રોમેન્ડિસિઝમ ઊછળે છે અને એક જાતની આત્મધાતક વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિનો આવિષ્કાર થાય છે. કેમ કે, કલા-માત્ર ભારે બીંસમાં છે એવા આ દિવસોમાં, સાહિત્યપ્રવૃત્તિને આવી રોગિષ્ઠ અવસ્થામાં રાખી મૂકતી વિવેચન અંગેની આ ટળપળ વિધાતક નીવડવાનો યોક્તસ સંભવ છે, એમ આપણને સમજાઈ જવું ઘટે છે. જરૂરત એ છે, કે સર્જકો પોતાની વિવેચનવિષયક નિસાળને સમજી લે અને તેનું પોતાપૂરતું એક શુદ્ધ રૂપાંતર રચી લે, તો, જેમની વિવેચનવિષયક પ્રતિબદ્ધતા જાહેર રીતે પ્રમાણી શકાઈ હોય તેવા વિવેચકો પણ પોતાની પ્રતિબદ્ધતાને ઉત્તરોત્તર સંશુદ્ધ

કરી વિકસાવતા રહે — તેઓ નામમૂઢતાથી બચી બધું, સર્જનાત્મક વાંચે અને પેલા, સર્જકો, ‘સર્જકતા’ નામના અવ્યાખ્યાયિત વિભાવના આવરણમાં રાચવાને બદલે વિવેચન પણ વાંચે

મુદ્દો સર્જનવિવેચનની પ્રવૃત્તિઓને માનવચિત્તની પરસ્પરવિરુદ્ધ પ્રવૃત્તિઓ ગણાવતી અને ઠસાવતી જડ વૃત્તિ સામેનો તથા એ વૃત્તિમાંથી ફાલતી, કહેવાતી સાહિત્યપ્રવૃત્તિઓ સામેનો છે. સભ્યતાના વિકાસમાં ઉપકારક સ્વરૂપે સાહિત્યનું વિ-જ્ઞાન બનવા મથતી વિવેચનપ્રવૃત્તિ સામે આપણાં આ બધાં ગરીબ અને અતાર્કિકતાના છાકથી પગલ એવાં મનુષ્યો કયાં લગી ધર્યાં કરીશું? આવી, વાડાબંધી અને જૂથબંધીને દઢાવતીબઢાવતી મૂઢતાઓનું કયારે નિરસન કરી શકીશું? વિવેચનને એક વિદ્યાશાખાને રૂપે વિકસાવનારાઓની આગળ આ બધું ખૂબ બાલિશ લાગે છે અને પ્રજા તરીકેની આપણી ખોડ દર્શાવી રહે છે. ધુરીણ! પાસે પોતાની પુખ્તતાનું કે વિદ્યમ્બતાનું કશું માપ છે ખરું?

સમગ્ર ‘લિટરરી સીન’નો હિસાબ કાઢી સરવૈયું આપનારા, ને એમ સૌનો નામજોગ ઇતિહાસ આપનારા વહીવંચાના માણસ તરીકે વિવેચકને જોવાની આપણને છેલ્લા આરંભિક દાયકાથી ટેવ પાડવામાં આવી છે. વિવેચક હોય એણે અનિવાર્યપણે સૌને વિશે લખવું જોઈએ અને એમ એક જાતની સર્વઅપર્શિતાની પ્રતીતિ કરાવવી જોઈએ એવી જવાબદારી-ભાવના વિકસાવવામાં આવી છે. આ વાત છે તો બરાબર, પણ આવું કરવા જતાં વિવેચક વેઠવૈતરું કરનારો બની રહે અને ઉપયોગિતાવાદીઓની જાતભાતની ચાલોમાં નષ્ટભ્રષ્ટ થઈ જાય તેવા આપણા પ્રવર્તમાન સંજોગો છે એ ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ.

નવલરામ એવા જમાનામાં જન્મતા હતા, જ્યારે ‘ભાઈ લલ્લુ’ને નાટક-ચેટકમાં ન પડવાની સ્ત્રીવી અને ટૂંકી સલાહ આપી શકાતી હતી. ત્રિષ્ણુપ્રસાદે કે ઉમાશંકર જોશીએ પોતે તો બહુ જ પસંદગીપૂર્વકનું અને થોડું જ પ્રત્યક્ષ વિવેચન લખ્યું અને ૧૯૬૦ પછીના પ્રવાહો વિશે તો પોતાના લગભગ મૌનથી જ વિવેચન કર્યું, તો એમ એમનું એવું વિવેચનાત્મક વર્તન એમની પ્રતિભાના અનુલક્ષમાં નબી શક્યું. પણ સુરેશ જોષી સામે એવા વર્તન અંગે ફરિયાદો થતી રહી છે. આજના કોઈ પણ સમકાલીન વિવેચકથી આ પ્રમાણે થઈ શકે તેવી આશોક્ષવા જ નથી રહી. નવલરામથી પ્રારંભાયેલી આપણી પરંપરાગત વિવેચનાએ ‘આદર્શ’ વિવેચના ઉપરાંતની અધ્યાપકીય તેમ જ ધંધાદારી વિવેચનાની દ્વિધ દિશાઓ ખોલી હતી, પણ તે એયનું આજે તો ન્યૂનીકરણ તેમ જ હીનીકરણ થઈ ચૂક્યું છે. જે લોકો આજે પસંદગીના લેખકો - સાહિત્યકારો - સર્જકો વિશે

વિવેચન કરે તેઓ હકીકતમાં તો વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર, તેમ જ કહો કે સુરેશ
 જોષીની પરંપરામાં છે ! અને એ દિશા અધ્યાપકીય કે ધંધાદારી વિવેચનાથી
 લગીરેય ઓછી કીમતી નથી. પોતાને-ગમતી થોડીક કૃતિઓ અને પોતાની આગવી
 સાહિત્યસમજ તેમ જ પોતાનું આગવું વિવેચનાત્મક દૃષ્ટિબિંદુ — એમ કોઈ
 પોતાપણના વિસ્તાર કરે, તો તેને ધ્યાનમાં લેવાની તમીજની આડી પૂરી અપેક્ષા
 રહે છે. પણ, ધ્યાનમાં વિષ્ણુપ્રસાદ આવે, સુરેશ જોષી નહિ; તો, પરંપરાગત
 વિવેચનાની ધારામાં પોતાની રીતેભાતે પ્રવૃત્ત રહેતા રમણલાલ જોશી ધ્યાનમાં
 ન આવે, યથવન્ત શુક્લ આવે; આધુનિક સાહિત્ય સાથે પાનું પાડનારા નિરંજન
 ભગત જ કહવાય, સુમન શાહ, રાધશ્યામ શર્મા કે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાલાને તો
 'મૈત્રીના વિવેચકો'માં ખુશીયા ખપાવાય — સમયની બાંહેધારી કંઈક આવી
 છે એમ નહિ, આપણ આજુ કરવામાં પૂરા પાવરધા પુરવાર થયા છીએ. બાકી
 સર્વસાધારણ સ્વરૂપનો આદર્શ ગણાતો વિવેચક, સરેરાશ વિવેચક, નિશ્ચિષ્ટ વિવેચક
 એમ એક ઉચ્ચાવયતાભરી શ્રેણી જો કોઈ સાહિત્યસમાજમાં વિવેચન કરનારાઓની
 જોવા થાય, તો ત્યાં વિકાસને વિશે આશાવાદી બનવાનું સદ્ભાગ્ય અવશ્ય
 સાંપડી શકે છે.

પરંપરાની રીતનું વિવેચન આજે કોણ કરે છે ! નવલરામનો સર્વસાધારણ
 વિવેચનનો સર્વગ્રાહી આદર્શ આજે કોણ કોણ પાળે છે ! એક વાર વિવેચક
 પહોંચી ચૂક્યા પછી પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરવાનું છોડી દેનારાઓના એવા વર્તન
 આપણ ત્યાં કશું વચ્ચેપણ થતું નથી. અમણ સમજદાર છોડી દીધું કે ના
 છોડી દીધું ત કોઈ જાણતું નથી. ૧૫ રાવળ, ધારભાઈ ઠાકર અને ર
 શુક્લ જવા વિવેચકો પર પર પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં સારા એવા
 લગી પ્રવૃત્ત હતા. આજે ૨ પ્રવૃત્ત લગભગ સંકલ્પ
 (સદ્ગત) મનસુખલાલ ઝવેર તો રહેતો અમુક સ્વરૂપ
 શક્ય નથી. ચા. ના. વાર આધુનિક સ

ગી નવી એવું આભાસી
 છે. નર્મીનદામ પારેખ જવાલે
 જ્યન્ત પાઠક કે ઉચ્ચનસે પોતાના
 પૂર્વક વિગતરવાનું પસંદ નથી
 સમીક્ષામાં પોતાના સૂર પૂરવાનું
 પડ્યા, દિક્ષાવરસંહ જાડેજી, ઈશ્વર
 ચંદ્રશંકર ભટ્ટ, મધુસૂદન પારેખ, રમે
 કે કનુભાઈ જાની જેવાઓએ અધ્યાપકી

વિવેચન ક્યાંનાં તોય
 લખે છે. ધી
 નની મિશ્રામ
 સમકાલી
 ૧૪

આખો હોત, પણ એમનો એવો રસ હવે લગલગ પ્રાસંગિક બની ગયો લાગે છે. હીરાબહેન પાઠકે અમુક વખતે વિવેચનનો ઇતિહાસ અમુક કાળ લગીનો લખ્યો તે લખ્યો ! એમને ઘણી વાર અમુક આધુનિકોમાં પાઠકસાહેબની વિદ્વતાનાં દર્શન થતાં હોય છે એવું એ કહે છે ખરાં, પણ તેઓ કશું લખી-જોખીને કહી શકતાં નથી. એમના વૈદગ્ધ્યનો લાલ આપણી વિવેચનાને નથી મળ્યો. રામપ્રસાદ બક્ષી આધુનિક કવિતાના ઉન્મેષ વખતે ઠીક ઠીક મર્મગામી દીસેલા અને નોંધપાત્ર અવલોકનાં આપતા હતા, પણ આજે જવલ્લે જ કશો અભિપ્રાય પણ આપે છે ! કશાં નોંધપાત્ર પુસ્તકો કે વિવેચનગ્રંથો વિના સાહિત્ય એકેદમી, દિલ્હીની કે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિપક્વની વિવિધ પ્રવૃત્તિઓમાં ‘જીવતી કિતાબ’ની હેસિયતથી વરસોથી પ્રાણ પૂરી રહેલા યશવન્ત શુક્લ એક જમાનામાં કહે છે કે, નોંધપાત્ર સક્રિય વિવેચક હતા. હમણાં પોતાનાં જૂનાં લખાણોનો એક સંગ્રહ છપાવીને તેને ‘ઉપલબ્ધિ’ નામે એમણે પ્રગટ કર્યો છે; ત્યાં સુધી તો બરાબર છે કહાય, પણ પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે આ “ ‘ઉપલબ્ધિ’ મારી નથી, ગુજરાતી સાહિત્યની છે ! ” છેલ્લાં પચીસ વર્ષનું સરજનનું સાહિત્ય ગિલકુલ એમની નજર આગળથી વહ્યું છે, છતાં ભાગ્યે જ એમણે એ વિશે કશો શબ્દ પણ પાડ્યો હોય. એમની વણલિખિત પ્રતિબદ્ધતાએ ગુજરાતી સાહિત્યિક વિકાસનું અધી જ વખતે ભણું ક્યું છે એમ સંખ્યાબંધ લોકો નથી માનતા એની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

ગુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યની આખી પરંપરા આમ નામશેષ થઈ ચૂકી છે તેનું કારણ એ ધારાના આ વિવેચકોની મંદતા છે અથવા કશું ન બોલીને વિવેચક તરીકે ટકી રહેવાની નિરાધાર પસંદગી છે, જિદ્દ છે ક્યારેક તો. રમણલાલ જોશી, જોડે, સર્વસાધારણ સ્વરૂપની, આદર્શ ગણાતી પરંપરાગત વિવેચનધારાના આજે તો જાણે છેલ્લા અપવાદને રૂપે પૂરાં સક્રિય રહ્યા છે. નવા-જૂના સંખ્યાબંધ લોકો એમની ગાસેથી પોતા વિશે એ શબ્દ સાંભળવાને આતુર છે એ તો ખરું જ, પરંતુ તેઓ પોતે પણ યશવન્ત શુક્લથી માંડીને હજી કલમ પકડતાં શીખેલા નવોદિત લેખકો વિશે લખવાની તમરતા દાખવી શકે છે એ એમનો ઉત્સાહ સાથે જ વિરલતા ગણાય આ દિવસોમાં. નોંધપાત્ર વાત તો એ છે, કે પોતાના દસ જેટલા વિવેચન-સંગ્રહોમાં અમણે ૯૫% ભાગમાં તો સમકાલીન સાહિત્યનું, ને તેય પ્રત્યક્ષ વિવેચન જ ક્યું છે. પરંપરાગત વિવેચનની સમીક્ષા કરનારે એમની આ વિવેચનસાધનાને અનિવાર્યપણે લેખામાં લેવી પડશે. *

* છેલ્લી પચીસીના, અગાઉ મેં ગણાવેલા દસ વિવેચકોની સાથે જ એમના એ કાર્યનું પરીક્ષણ કરવું રહે; પરંતુ ‘પરખ’ માં એવું પરીક્ષણ હું અગાઉ કરી ગયો છું, તેથી પુનરાવર્તન ટાળું છું. એ માટે જુઓ ‘પરખ’, ડિસે. ૧૯૮૧માં મારો લેખ.

વિવેચન કરે તેઓ હકીકતમાં તો વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર, તેમ જ કહો કે સુરેશ જોષીની પરંપરામાં છે ! અને એ દિશા અધ્યાપકીય કે ધર્માદારી વિવેચનાથી લગીરેય ઓછી કીમતી નથી. પોતાને-ગમતી થોડીક કૃતિઓ અને પોતાની આગવી સાહિત્યસમજ તેમ જ પોતાનું આગવું વિવેચનાત્મક દષ્ટિબિંદુ — એમ કોઈ પોતાપણના વિસ્તાર કરે, તો તેને ધ્યાનમાં લેવાની તમીજની અહીં પૂરી અપેક્ષા રહે છે. પણ, ધ્યાનમાં વિષ્ણુપ્રસાદ આવે, સુરેશ જોષી નહિ; તો, પરંપરાગત વિવેચનાની ધારામાં પોતાની રીતેલાતે પ્રવૃત્ત રહેતા રમણલાલ જોશી ધ્યાનમાં ન આવે, યશવંત શુક્લ આવે; આધુનિક સાહિત્ય સાથે પાવું પાડનારા નિરંજન ભગત જ કહવાય, સુમન શાહ, રાધશ્યામ શર્મા કે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાલાને તો 'મૈત્રીના વિવચકો' મા ખુશીયા ખપાવાય — સમયની બાંધહારી કંઈક આવી છે એમ નહિ, આપણુ આવુ કરવામાં પૂરા પાવરધા પુરવાર થયા છીએ. બાકી સર્વસાધારણ સ્વરૂપનો આદર્શ ગણાતો વિવેચક, સરેરાશ વિવેચક, વિશિષ્ટ વિવેચક એમ એક ઉચ્ચાવયતાભરી શ્રેણી જો કોઈ સાહિત્યસમજમાં વિવેચન કરનારાઓની ઊભી થાય, તો ત્યાં વિડાસને વિશે આશાવાદી બનવાનું સદ્ભાગ્ય અવશ્ય સાંપડી શકે છે.

પરંપરાની રીતનું વિવેચન આજે કોણ કરે છે ! નવલરામનો સર્વસાધારણ વિવેચનનો સર્વઆર્હી આદર્શ આજે કોણ કોણ પાળે છે ! એક વાર વિવેચકપદે પહોંચ્યા ચૂક્યા પછી પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરવાનું છોડી દેનારાઓના એવા વર્તનનું આપણુ ત્યાં કશુ વચ્ચલપણુ થતુ નથી. એમણે સમજફેર છોડી દીધું કે રુચિભેદે છોડી દીધું ત કાંઈ જાતુ નથી. અનંતરાય રાવળ, ધીરુભાઈ ઠાકર અને રામપ્રસાદ શુક્લ જવા વિવચકો પરંપરાગત સ્વરૂપની પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં સારા એવા સમય લગી પ્રવૃત્ત હતા. આજ એમની સમસામયિક પ્રજ્ઞાત લગભગ સંકલાર્પ ગઈ છે. (સદ્ગન) મનસુખલાલ ઝવેરાની વિવેચનાથી થતા રહેતો એમુદ સ્વરૂપનો લાભ શક્ય નથી. ચા. ના. પટલ પોતાને કેટલીય વાર આધુનિક સાહિત્યમાં સમજ નથી એવું આભારી નમ્રતા સાથે કહાને વિવચન કર્યાંતો તોય ધારી શકે છે. નગીનદાસ પારેખ જવડે જ કશું પ્રત્યક્ષ વિવેચન લખે છે. ધીરુ પરીખ, જયન્ત પાઠક કે ઉચ્ચસં પોતાની કવિતાને ભાગે વિવેચનની દિશામાં નિસબન-પૂર્વક વિસ્તરવાનું પસંદ નથી કર્યું. બાકી એમના વડે પણ સમકાલીન સર્જનની સમીક્ષામાં પોતાના સૂર પૂરવાનું થઈ શકે એમ છે. મોહનભાઈ પટેલ, ઉપેન્દ્ર પંડ્યા, દિલાવરાસંહ જાડેજા, ઈશ્વરલાલ દવે, તખ્તસિંહ પરમાર, વિનોદ અધ્વર્યુ, ચંદ્રશંકર ભટ્ટ, મધુસૂદન પારેખ, રમેશ શુક્લ, પ્રજ્ઞલાલ દવે, ચિમનલાલ ત્રિવેદી કે કનુભાઈ જાની જેવાઓએ અધ્યાપકીય વિવેચનાનો પાયો વધુ મજબૂત બનાવી

આપો હોત, પણ એમનો એવો રસ હવે લગભગ પ્રાસંગિક બની ગયો લાગે છે. હીરાબહેન પાઠકે અમુક વખતે વિવેચનનો ઇતિહાસ અમુક કાળ લગીનો લખ્યો તે લખ્યો ! એમને ઘણી વાર અમુક આધુનિકોમાં પાઠકસાહેબની વિદ્વતાનાં દર્શન થતાં હોય છે એવું એ કહે છે ખરાં, પણ તેઓ કશું લખી-ન્યેખીને કહી શકતાં નથી. એમના વૈદગ્ધ્યનો લાભ આપણી વિવેચનાને નથી મળ્યો. રામપ્રસાદ બક્ષી આધુનિક કવિતાના ઉન્મેષ વખતે ઠીક ઠીક મર્મગામી દીસેલા અને નોંધપાત્ર અવલોકના આપતા હતા, પણ આજે જવલ્લે જ કરશે અભિપ્રાય પણ આપે છે ! કરા નોંધપાત્ર પુસ્તકો કે વિવેચનગ્રંથો વિના સાહિત્ય એકેદમી, દિલ્હીની કે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિપક્વની વિવિધ પ્રવૃત્તિઓમાં ‘જીવંતી કિતાબ’ ની હંસિયનથી વરસેથી પ્રાણ પૂરી રહેલા યશવન્ત શુક્લ એક જમાનામાં કહે છે કે, નોંધપાત્ર સક્રિય વિવેચક હતા. હમણાં પોતાનાં જૂનાં લખાણોનો એક સંગ્રહ છપાવીને તેને ‘ઉપલબ્ધિ’ નામે એમણે પ્રગટ કર્યો છે; ત્યાં સુધી તો બરાબર છે કદાચ, પણ પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે આ “ ‘ઉપલબ્ધિ’ મારી નથી, ગુજરાતી સાહિત્યની છે ! ” છેલ્લાં પચીસ વર્ષનું સરળતું સાહિત્ય ગિલકુલ એમની નજર આગળથી વહ્યું છે, છતાં ભાગ્યે જ એમણે એ વિશે કરશે શબ્દ પણ પાડ્યો હોય. એમની વણલિખિત પ્રતિબદ્ધતાએ ગુજરાતી સાહિત્યિક વિકાસનું બધી જ વખતે ભલું કર્યું છે એમ સંખ્યાબંધ લોકો નથી માનતા એની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

ગુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યની આખી પરંપરા આમ નામશેષ થઈ ચૂકી છે તેનું કારણ એ ધારાના આ વિવેચકોની મંદતા છે અથવા કશું ન બોલીને વિવેચક તરીકે ટકી રહેવાની નિરાધાર પસંદગી છે, જિદ્દ છે ક્યારેક તો. રમણલાલ જોશી, જોડે, સર્વસાધારણ સ્વરૂપની, આદર્શ ગણાતી પરંપરાગત વિવેચનધારાના આજે તો જાણે છેલ્લા અપવાદને રૂપે પૂરા સક્રિય રહ્યા છે. નવા-જૂના સંખ્યાબંધ લોકો એમની પાસેથી પોતા વિશે બે શબ્દ સાંભળવાને આતુર છે એ તો ખરું જ, પરંતુ તેઓ પોતે પણ યશવન્ત શુક્લથી માંડીને હજી કલમ પકડતાં શીખેલા નવોદિત લેખકો વિશે લખવાની તત્પરતા દાખવી શકે છે એ એમનો ઉત્સાહ સાથે જ વિરલતા ગણાય આ દિવસોમાં. નોંધપાત્ર વાત તો એ છે, કે પોતાના દસ જેટલા વિવેચન-સંગ્રહોમાં એમણે ૯૫% ભાગમાં તો સમકાલીન સાહિત્યનું, ને તેય પ્રત્યક્ષ વિવેચન જ કર્યું છે. પરંપરાગત વિવેચનની સમીક્ષા કરનારે એમની આ વિવેચનસાધનાને અનિવાર્યપણે લેખામાં લેવી પડશે. *

* છેલ્લી પચીસીના, અગાઉ મેં ગણાવેલા દસ વિવેચકોની સાથે જ એમના એ કાર્યનું પરીક્ષણ કરવું રહે, પરંતુ ‘પરખ’ માં એવું પરીક્ષણ હું અગાઉ કરી ગયો છું, તેથી પુનરાવર્તન ટાળું છું. એ માટે જુઓ ‘પરખ’, ડિસે. ૧૯૮૧માંનો મારો લેખ.

પરંપરાગત વિવેચનની આ એક જ અપવાદ ધરાવતી નામશેષ પ્રવૃત્તિનો આ વિચાર એક વધુ વિગતની અહીં જ નોંધ લેવા યોગ્ય છે, કે એ ધારામાં મધ્યકાલીન કે પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનું, અપભ્રંશ કે પ્રાકૃતનું જે કંઈ સંશોધન-વિવેચન થતું હતું તેના તો હવે કદા વાવડ જ નથી ! કે. કા. શાસ્ત્રી કે ભોગીલાલ સહિસરાની, કંઈક એવું થયું કે, બિચારાઓની દેશી પ્રજ્ઞાવિકા જ જન્મી નહિ અને સંશોધનક્ષત્રી વિવેચનાનો એ આખો પ્રદેશ આજે તો ઉજળડ અને નધણિયાતો બની રહ્યો છે—! જેમ પરંપરાગતને આધુનિક અને સમકાલીન સાહિત્ય વિશે બોલવા જેવું નથી જ્ઞાતું, તેમ આધુનિકને તેમ જ સમકાલીનને આપણા પ્રાચીન કે મધ્યકાલીન સાહિત્ય વિશે ડોકિયું દરવા જેવું પણ નથી જ્ઞાતું ! સાચે જ આપણી પરિસ્થિતિ અનેકાનેક રીતે અને ભાતે આજે ‘બધ’ છે

છેલ્લી પચીસીના ઉક્ત દસ જ વિવેચકોની પ્રત્યક્ષ વિવેચનાની તપાસ હું કેમ કરવા માગું છું તે વાત હવે સુપેરે સ્પષ્ટ થઈ છે એમ માની શકાય. વિવેચનની પ્રવર્તમાન દશા વચ્ચે, દિશા-ચિંતનનો દરોહ પણ સૂર એવી તપાસના પાયા પર જ પ્રગટી શકે- એવી અટકળથી ચાલવું તકપ્રત લેખાય. આ દસ વિવેચકોને સમકાલીનોમાંની આગલી પેઢી ગણીએ, તો એવી તપાસ, શિરીષ પંચાલ, ચન્દ્ર વ્યાસ, નીતિન મહેતા, કાન્તિ પટેલ, જયદેવ શુક્લ, ધીરેન્દ્ર મહેતા, દીપક મહેતા, નરેશભ પલાણુ, રમણ મોની, પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ, મફત ઓઝા કે વિઠ્ઠલ શાસ્ત્રી, નરેશ વેદ, પ્રીણુ દરછ, હેમન્ત દેસાઈ, જયન્ત ગાડીત, મણિલાલ હ. પટેલ, નટવરસિંહ પરમાર, વિનોદ જોશી, સતીષ વ્યાસ, જયન્ત વ્યાસ ને બળવંત બની આદિ નામોથી જે કંઈ પણ સ્વરૂપે આકાર લઈ રહેલી નવી પેઢી છે તેને માટે અનેકશઃ ઉપયોગી બનશે એ વિશે શંકા નથી.

એ દ્વંદ્વમાં, સૌ પ્રથમ જોઈએ જયન્ત કોઠારીની પ્રત્યક્ષ વિવેચનાને.

(ક્રમશઃ)

‘મરણટીપ’ની રચનારીતિ | રવીન્દ્ર અધારિયા

‘મરણટીપ’નું કથાનક વિપ્રલમ્ભનો શણગાર છે. વિપ્રલમ્ભ સાહિત્યનું લીલયા-વસ્તુ આરંભથી જ રહ્યું છે. તેથી જ સાહિત્યમાં વિવિધ રંગે-દંગે તેનું નિરૂપણ થતું આવ્યું છે. પરંતુ ‘મરણટીપ’માં એની નિરૂપણ-રીતિ કંઈક અલિનવ છે. માટે જ તેનું વિશ્લેષણ અભીષ્ટ છે. આપણે ત્યાં ‘આધુનિકતા’ સંદર્ભે વિશેષને લઈને બહુપરિમાણી વિચાર-વિમર્શ થઈ રહ્યો છે ત્યારે હું વિનમ્રતાથી કહીશ કે આધુનિકતાને રચનારીતિ સાથે જોડેલો ધરોળો છે તેટલો સાહિત્યનાં અન્ય ઉપાદાનો સાથે દઢાયિત્ નથી. આ રચનારીતિ જ ‘મરણટીપ’ને આધુનિક વિશેષણનું વિશેષ્ય બનાવે છે. લેખકે સારી પેઠે ચર્ચા ગયેલા ઇતિવૃત્તને અલિનવ વા કિંચિત્ તિર્યક રચનારીતિ થકી ચિત્તાકર્ષક બનાવ્યું છે. ખેશક આ નિષ્પત્તિ માટે તેમણે કથાના ગર્ભમાં જોરદાર રીતે વલોણું તો ફેરવ્યું જ છે. સાથે સાથે કથનના બાહ્ય તેમ જ આંતર ઉલ્લેખ સ્તરે પણ નિર્મમતાથી કાતર ચલાવી છે. પરિણામે ‘મરણટીપ’ને કથાનો ઉન્મેષ કહી આવકારવા કરતાં કથનનો નવોન્મેષ કહી આવકારવાનું વિશેષે મુનાસીબ જણાશે.

એ ઉન્મુક્ત પ્રાકૃતિક હાસ્યમાં નૈસર્ગિકપણે ત્રીજા હાસ્યનું ઉમેરાવું, ધોંધાટનું વધવું ને મૂળ પ્રાકૃતિક હાસ્યનું પિત્તપણું શું ખરવું, એ આ લઘુનવલનું આદ્યકથાનક છે. તદુપરાંત આ સમગ્ર વ્યાપાર પણ સાંપ્રત નથી તેથી વર્તમાને જે કંઈ વલવલાટ છે તે તો તત્કાલીન મનોશારીરિક વ્યાપારનું ઉદ્દામ પ્રત્યાવર્તન

* મરણટીપ : લે. માય ક્વિયર જ્યુ, પ્ર. રૂપાલી પ્રકાશન, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૭૬ :

પૃષ્ઠ : ૮૬. આકાર : કાઉન, મૂલ્ય : ૭૦૦

છે. આ પ્રત્યાવર્તન ખસસ પ્રતિક્રિયા નથી. પરંતુ એ આકેશનું સુદીર્ઘ મંથન પછીનું અને પારિવારિક પર્યાવરણનાં ઉત્તેજકોથી ઉદ્દીપ્ત થયેલ વિસ્ફોટમૂલક વર્તન છે. “તમારી સાથે રહેવા કરતાં હવે અમે બાપુજી પાસે રહીશું, વતન.” રળિયાતનો આ નિર્ણય ઉક્ત વર્તનનો સ્વાભાવિક પરિપાક છે. આ કોઈ ઉતાવળિયો નિર્ણય નથી. પ્રત્યુત પોષ્ટ-ઑફ નો રીટર્નની સ્થિતિએ પહોંચ્યા પછીનો આખરી નિર્ણય છે. બાહ્ય રીતે જોઈ એ તો સમગ્ર કથાનક બે વાર્ષવર્તન વચ્ચે સમાયોજન પામ્યું છે.

“તમારી સાથે રહેવા કરતાં હવે અમે બાપુજી પાસે રહીશું, વતન.” અને બીજું વાક્ય છે, “અમે તમારાથી જુદાં રહી શકીએ તો નથી; અમે અહીં જ રહીશું, તમારી પાસે” કથાવિન્યાસમાં રચનારીતિની અભિનવતા અત્રે જોડીને આંખે વળગે છે. વિવેચ્ય લઘુનવલકથા I Novel છે એ ચોખવટ ચાડી ખાય છે કે એમાં લેખક પસાડી વાળીને નાયકનું કથાનક નિરૂપવા મથ્યા છે ને નિર્વિવાદ રીતે તેમાં તેમને સફળતા સાંપડી છે. પરંતુ નાયકનું આ સંકુલ કથાનક વાચકના ચિત્તમાં આરંભાઈ અને નિર્વાહણ પામે છે ત્રાહિત પાત્ર દ્વારા. પાત્રોને જો ક્રમબદ્ધ કરવાં હોય તો આમ થઈ શકે, નાયક (હું)-નેહા-રળિયાત-ટીનું અને અમલ અઘપિ નાયકના મનોશારીરિક સંપૂર્ણ જટિલ વર્તનનું પ્રેરક બળ છે નેહા, પરંતુ આ સંકુલ વર્તનને અર્થ મળે છે રળિયાતના ઉક્ત ઉભય કથન દ્વારા. અલગુત રળિયાતનું હૃદયપારવર્તન (નકારથી હકાર પર્યંત ગતિ) ઠેકલા અશે પ્રતીતિજનક છે તે પ્રત્ન વિશે એકથી વધુ મંતવ્યાં હોઈ શકે ને તેનો નિર્ણય રચનારીતિના વિશ્લેષક માટે અનાધિકાર ચેષ્ટા ગણાય. રચનારીતિની દૃષ્ટિએ એટલું કહી શકાય કે રળિયાતનાં ઉભય કથન માત્ર ભૌતિક મહત્ત્વ જ ધરાવતાં નથી અપિતુ તેમનું આભ્યંતરિક મહત્ત્વ પણ છે. ઉક્ત કથનદ્વય નાયકના વલ્લભલાટને યાગ્યતમ પરિપ્રેક્ષ્યમાં (સમોન્ટક ડાયમેન્શન) મૂકી દે છે.

સ્થૂળ દૃષ્ટિએ જોઈ એ તો કથાવાચનાનો ન્યાંથી આરંભ થાય છે એટલે કે પ્રકરણ ૧ ‘વિસ્ફોટ’થી, વાસ્તવમાં તે કથારંભ નથી. પરંતુ તે નાયકના ચિત્તમાં ગતકાલીન દુર્ઘટ ઘટનાનું તીવ્ર સ્મૃતિસંવેદન છે. યથાર્થરૂપે એ ઘટના ઘટી હોય છે ‘મરણગણ’ રજા પ્રકરણમાં. ઘટનાનિરૂપણની આ રીતિને ફ્લેશબેક પ્રયુક્તિનો સંતર્પક વિનિયોગ કહી રચનારીતિની આ ભંગિમા ઉપર મૂલરૂપ મૂકી શકાય. પરંતુ તેને માત્ર ફ્લેશબેક કહેવું પર્યાપ્ત નથી કારણ તેના થકી લેખકે કથાનું નૂતન પરિમાણ મુખર કર્યું છે. માટે આ રીતિની આભ્યંતરિક સંઘટનાને (ડીપ સ્ટ્રક્ચર) વિશ્લેષવાની આવશ્યકતા છે. આને બે દૃષ્ટિએ વિશ્લેષી શકાય.

[૧] પર્યાવરણનું ચિત્રાત્મક વર્ણન તપાસીને:

[૨] ભાષિક અભિવ્યંજના-પદ્ધતિ તપાસીને.

પ્રકરણ ૧ ‘વિસ્ફોટ’નો આરંભ થયો છે આ વાક્યથી, “સરુના વૃક્ષની ટોચે બેઠેલી દેવચક્રલી પર મારી નજર સ્થિર થઈ.” આ વાક્યનું ક્રિયાપદ સૂચક છે. તે દર્શાવે છે કે આ પૂર્વે નજર સ્થિર નથી. અર્થાત્ દેવચક્રલી ઉપર નજર સ્થિર થયા પૂર્વે આ નજરે ઘણું જોયું છે તથા આ નજર ઘણા ઉપર ફરી વળી છે પરંતુ તેને કયાંય સ્થિર થવાનું ઓડીંગણ મળ્યું નથી. હવે આ નજર કયાં કયાં ફરી તે પ્રશ્ન થાય. પરંતુ તેનો ઉત્તર-પ્રથમ પ્રકરણમાં મળતો નથી બલકે તેનો ઉત્તર મેળવવા પ્રકરણ ૨૭ ‘મરણુલગણ’ સુધીનો હાનુમાન ઠેકડો મારવો પડે અર્થાત્ તેનું સંધાન ૨૭મા પ્રકરણમાં મળે છે. તેનો આરંભ આ વાક્યથી થયો છે, “અને સવારથી બપોર શરૂ થયો છે.” આ માહોલમાં અસ્થિર નજર ભમે છે ત્યારે તેને દેખાય છે, ઘરમાં સરકતા ઉકળાટના સાપ, ઘર બનાવવાની અસફળ કોશિશ કરતો ટીનુ, સૂનમૂન રણિયાત, પ્રચંડ આક્રોશને ગળે દૂપો દઈ, નિજમાં ધરખી નાખી, સ્વસ્થ દેખાવાનો ડોળ કરતી રણિયાત, ત્રાંસી નજરે જોતી રણિયાત, અમલની અનુપસ્થિતિ. આ છે પારિવારિક પર્યાવરણ કે જે વિસ્ફોટ માટેની સ્વાભાવિક આબોહવા સર્જી આપ છે.

પારિવારિક પર્યાવરણ કરતાં નૈસર્ગિક હવામાન નાયકને વધુ ચેતનવંતું જણાય છે એ નિર્દેશ છે કે નાયક પોતાના પારિવારિક સદસ્યો થકી સર્વાંશે વિરક્તિ પામ્યા છે. આવી પડેલી વિરક્તિ પરત્વે તે અસંખ્ય સહાન છે ને તેને પરિણામે જ જડ બની જવાની, સ્થિર બની જવાની હીન મનોવૃત્તિ તેના ઉપર પ્રભુત્વ જમાવે છે. અંતે અપેક્ષિત વિસ્ફોટ (રણિયાત ઉવાચ) થાય છે. પ્રકરણ ૧ ‘વિસ્ફોટ’માં તો અહીં સુધીનું જ ચિત્ર છે. પરંતુ પ્રકરણ ૨૭ ‘મરણુલગણ’માં વિસ્ફોટ પછીની પરવર્તી પરિસ્થિતિનું વિશદ અને ગતિશીલ આલેખન થયું છે. આ આલેખન કથાખીજ છે. પૂર્વવર્તી પ્રકરણો આ ખીજનું પલ્લવન છે. રચનારીતિનો નવોન્મેષ તો અહીં અનુભવાય છે. પૂર્વવર્તી પ્રકરણો સ્વતંત્રપણે પાઠ્ય હોવા ઉપરાંત ‘મરણુલગણ’ પ્રકરણ સાથે તેનું સંધાન સ્થિર કરે છે. હવે પ્રશ્ન એ થાય કે આ પ્રકારની કથાસંઘટના શા માટે? ‘મરણુટીપ’ I Novel છે ને I Novelનો મુખ્ય તકાદો એ હોય કે તેમાં કેન્દ્રવર્તી પાત્રનું કથાનક કથિત થયું હોવું જોઈએ. તેથી લેખકે વિવેચ્ય લઘુનવલમાં નાયકના મનોજગત ઉપર ફોકસ સ્થિર કર્યું છે પરિણામે આ સંપૂર્ણ કથા ચૈતસિક ધરાતલ પર વિસ્તરે છે. તેમાં કોઈ પ્રત્યક્ષ ઘટના ઘટતી નથી માટે લેખકે ચૈતસિક

ધગતનના નવગી ખડોનુ આનેખન પ્રથમ કર્યું છે ને પાછળથી આ અનગ અવગ ખડોને અખડ બનાયા છે આમ કથાસઘટનામા ખડથી અખડ (ગેરટાલ્ટ) તરફ ગતિ કરવાનુ બને છે આ સઘટનારીતિને કેવળ ફોરેમકે કહી વિવેચનકર્મની ઇતિશ્રી માની શકાય નહિ અનગત આ બધા ખડે અમૃતિ સવેદનો છે પરંતુ તે તો એક યોગ માત્ર છે વાસ્તવમા તે ખડા મ્યાનકર્તા અનિવાર્ય અગઉપાગો છે

ભાષિક નામિયજના પણ સૂચિત કરે છે કે આ માત્ર ફોરેમકે નથી પણ અનગીતિનુ નેગિટય છે પ્રકરણ-૧નુ પ્રથમ વાક્ય વિધિવાક્ય છે તે પરિણામદર્શી ક્રિયાપદબધી પર્ણ થાય છે જ્યારે પ્રમણ્ય-રૂઝનો આગલ વાકચારથી (સયુક્ત વાક્યના ઉત્તરાર્ધથી) થયો છે સયોગક અને 'પાઠકના ચિત્તમા પણ વિચાર-વનયો જન્માવી જાય છે આ નાન્ય અભિવ્યજનાની દૃષ્ટિએ જેટલુ તીવ્ર છે તેટલુ જ નાન્ય સરચનાની દૃષ્ટિએ પણ ધ્યાન ખેંચનારુ છે સયોગક 'અને' પ્રયોજને લેખ જનુ નિગાન તાકયુ છે કારણ અને ને કારણે જ પ્રમણ્ય કથા-સૂત્રો(કથાખડો)ના સાર્થક સધાન માટેની વ્યવસ્થા જમી થઈ જન છે આજકાન જેને બુદ્ધિની કસગતનો ખેન ગણવામા આવે તે તે રૂમીન કયુમિક જેવો ખેન નેખડે અહી રચ્યો છે કયુમિકમા જેમ અનગ અનગ રગોના ચોમનાના ગોઠવગી કરવાની હોય છે તેમ અહી કથાખડે ગોઠવવાના છ ને તે સત્રગા સયોગક 'અને' દ્વારા સકગારેલા છે માટ હજાર શૈલીમા કહી શકાય કે લેખકે આમ ઘટના માટે રૂમીન કયુમિક અનગીતિને વિનિયોગ ન્યા છે

દરયકનામા ચિત્રકના ને ચિત્રખનામા 'સ્ટીન લાખ્ક ચિત્રશની દર્શકન ચિત્તમા જે અનુભૂતિ પ્રગટવે છે તેવી અનભૂતિ 'મરણીપ' તેના નાચકન ચિત્તમા પ્રગટવે છે તેમ કહેવામા મુદ્દન વાગીવિનાસ નથી આ માટે કાળજાખૂ છે અનગીતિનુ દ્વિતીય પરિમાણ કથનરીતિ મ્યનનુ સમ્મોહન આ લઘુનવલને પ્રાણ છે આ સમોહનની મફળનાનુ રહસ્ય તેના ક્રિયાપ્રકરણમા છે તેને સમજવા મનોભાસાવિજ્ઞાનનો સહારો લઈએ ચાર્લ્સ જે ફ્રિન્મોરેએ ક્રિયાપદના કાર્ય અને તેમા નિહિત અર્થને આધારે ક્રિયાપદોની વિવિધ કોટિઓ (કેટેગરી) નિર્ધારિત કરી છે તદ્દનુમાર કેટલાક ક્રિયાપદો સ્થિતિપરક હોય છે તો કેટલાક ક્રિયાપદો મનોવૈજ્ઞાનિક હોય છે વિવેચ્ય મ્યાના ક્રિયાપદોનો સ્થિતિપરક ક્રિયાપદો કરતા વધુ ઉપયોગ થયો છે દૃષ્ટ થ છે, થતુ હતુ/થતુ ન હતુ/લાગતુ હતુ/યઈ હશે/ન શકવુ/બનવુ/સહન ન થવુ/સમજવુ/ફેરવાવુ/બદલાવુ/પ્રત્યાદિ આ બધા ક્રિયાપદોમા

કોઈ ભૌતિક ઘટના ઘટવાનો ધ્વનિ વ્યક્ત થતો નથી બલકે તે બધાં ચૈતસિક ચહેલ-પહેલ સંકેત છે. ચૈતસિક ધરાતલ પર પ્રસરતા કથાનક માટે આ પ્રકારનાં ક્રિયાપદોનો સાંખ્યિક દષ્ટિએ વધુ પ્રયોગ કથાપોતને સમ્મોહનકારી બનાવે છે સાથે પાઠકને ગતિરોધની ગૂંચળામણ અનુભવાવે છે. કયાંય કશું બનતું (ઘટતું) દગ્ગોચર થતું નથી ને છતાં ઘણું બધું ઘટતું અનુભવાય છે તે પ્રકારના બેવડા અનુભવમાંથી પસાર કરનાર રચનારીતિ તરફ દુર્લભ સેવી ન શકાય.

કથનનું સમ્મોહન સર્જવામાં વિવેચ્ય લઘુનવલકથાનું વિશેષણ પ્રકરણ પણ પ્રક્રિયિત યોગદાન આપે છે ‘હું’ પુરુષ હોવા છતાં તેમાં સ્ત્રીમુલક લન્ગ-સંકેચનનું આરોપણ સ્પષ્ટ રીતે દગ્ગોચર થાય છે. નાયકને અનુભૂતિના વિષયને નામાભિધાન કરી જાહેરાત કરવાનો ઉત્સાહ નથી. પરિણામે પ્રગટ છતાં અપ્રગટ એવો રહસ્ય-રોમાંચ અનુભવાય છે. ઉ. તા—

— મેં એમની સામે ફ્રિક્કું હસવાની કોશિશ કરી. (પૃ. ૬)

— એકાએક મારી નજર જળકુંડના તળિયે પડે છે, ત્યાં કોઈ અબ્બણે છોડ અંકુરાયેલો દેખાય છે. (પૃ. ૧૪)

આમાં વિશેષણપ્રયોગ દષ્ટવ્ય છે. આ વાક્યોને પૂર્વાપર સંબંધે વિચારીએ છીએ તો વિશેષણોના અર્થ મળે છે પરંતુ તે માટે સંદર્ભ સમજવાની અપેક્ષા રહે છે, લેખક સ્વયં અર્થ સ્ફુટ કરતા નથી.

શબ્દ અર્થસંક્રમણક્ષમ ત્યારે બને છે કે જ્યારે તે વાક્યમાં પ્રયોજ્ય છે. સામાન્ય રીતે શ્રોતાજન પણ વાક્ય થકી જ અર્થગ્રહણ કરે છે. માટે જ કોઈ પણ કૃતિની વાક્યસંરચનારીતિ તેની પ્રભાવાન્વીતિ માટે કારણભૂત બને છે. ‘મરણુટીપ’ અદ્યાપિ ૮૬ પૃષ્ઠની નવલકથા છે પણ પ્રભાવાન્વીતિની દષ્ટિએ ઘણી કારગત થઈ શકી છે. તેનું મુખ્ય કારણ છે વાક્યસંરચનારીતિ.

— એની આંખોમાં દેખાતી ટાઢાશ મારાથી સહન ન થઈ.

— બગીચાનાં વૃક્ષોની ઊંચાઈ થોડી વધી ગઈ હોય એમ મને લાગ્યું.

વિવેચ્ય નવલકથામાં મહદંશે કર્મણિ વાક્યરચનાનો સહારો લેવાયો છે. પ્રથમ પુરુષ એકવચન શૈલીમાં આલેખાયેલ આ કથામાં કર્તારિ પ્રયોગ કરતાં કર્મણિ પ્રયોગનો અપેક્ષાકૃત વધુ પ્રયોગ ઉલ્લેખ્ય છે. કર્તારિ પ્રયોગમાં ‘હું’ નું આધિપત્ય પ્રગટ થાય છે જ્યારે કર્મણિમાં હું ને સ્થાને મને, મારાથી સર્વનામોના પ્રયોગમાં ‘હું’ ની ગૌણતા વ્યંજિત થાય છે. I Novel હોવા છતાં નાયક કોઈ પણ ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાનો નિયંતા નથી, તે માત્ર નિમિત્ત બને છે. એ પણ આ રચનારીતિની તિર્યકતા નિર્દેશ છે.

આ કથાનું પોત સુધેરે આલેખવા માટે સંયુક્ત વાક્યરચનારીતિનો વિનિયોગ થયો છે. સંયુક્ત વાક્યમાં પૂર્વવાક્ય અને ઉત્તરવાક્ય દ્વારા વિરોધાભાસી અવસ્થાનું સહેતુક આલેખન થયું છે.

— પવન સાથે આવતી દૂરની મીઠી સોડમ વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ જગવતી હતી, પણ હું સ્થિર બેઠો હતો.

— મેં એની સામે જોવા માયું હતું ક્યું, પણ જોઈ ન શક્યો.

આ પ્રકારનાં વિરોધાભાસી કથન નાપકની હેમલેટી મનોરથાનાં સંકેતકો છે. ગદ્યભાષાનું કવિતાઈકરણ કરવાનો સહાન પ્રયત્ન ‘મરણટીપ’ના લેખકે કર્યો છે તે પરિણામે કેટલીક જગ્યાએ અભિવ્યંજનનાની તાજગી આસ્વાદ્ય અને છે. પરંતુ પ્રશ્ન એ થાય કે ગદ્યભાષાનું કવિતાઈકરણ શા માટે ? શું ગદ્યભાષાની શક્તિમયતા પીછાડવા પછીનું આ અતિક્રમણ છે ? ભારતીય સાહિત્યમાં “ગદ્ય” કવિના નિકળ” વર્ણિત” કહેવાયું છે તેનો શો અર્થ ? મારી દૃષ્ટિએ સોહપરંપરાથી કદ અનેકી ભણિતિ ભંગિમાને તોડી-મરોડી કે તેમાં વિચલન કરવાથી ગદ્યને પદ્યની સન્નિકટ લઈ જઈ શકાય પણ તેથી તેમાંથી ગદ્યની મૂળભૂત શક્તિ પ્રગટ ન થાય. ગદ્યની શક્તિ તો ત્યારે જ પ્રગટ થાય કે ત્યારે રૂઢ થયેલી ભણિતિ ભંગિમાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ થાય. અર્થાત્ એ રૂઢ ભણિતિ ભંગિમા જ નૂતન અર્થ-સંદર્ભોના આવિષ્કરણનું કારણ બને. શાસ્ત્રીય ભાષામાં કહું તો ગદ્યને બાળકુ બનાવવામાં વિન્યાસક્રમી વાક્યભંગિમા (સિન્ટેમેટિક) કરતાં સહચારક્રમી વાક્ય-ભંગિમા (પેરાડિમેટિક) વિશેષ ઉપકારક બને.

‘મરણટીપ’ની વાક્યરચનારીતિમાં સહચારક્રમી વાક્યરચનારીતિનો સંતર્પક વિનિયોગ થયો છે. તેને પરિણામે કથાનકનો પ્રાકૃતિક પર્યાવરણગત અને ચૈતસિક પરિવેશગત એમ દ્વિપરિમાણી ઉઘાડ થયો છે. એટલું જ નહિ આ પ્રકારની વાક્યાન્તીતિ થકી કથાપોતમાં મૂધાયેલ કલ્પન-પુરાકલ્પન કે ફેન્ટેમી પર સાર્થકતાનો સિક્કો લાગે છે.

પ્રથમ પ્રકરણ ‘વિસ્ફોટ’ના પ્રથમ અનુલેહની કેટલીક પંક્તિઓ ટાંકું હું, “પવન સાથે આવતી દૂરની મીઠી સોડમ વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ જગવતી હતી, પણ હું સ્થિર બેઠો હતો. મારી નજરમાં જણાયેલી સ્થિતતા કદાચ મારા રોમરોમમાં પ્રસરી જશે એમ લાગતું હતું. હું આ મ્થિરતા બની જઈશ, જડ બની જઈશ, કાયમને માટે.....અને હાર્તો એક પ્રકંપ મારા આખા શરીરને વીધીને ચાલ્યો ગયો.” પ્રસ્તુત અનુલેહમાં રૂઢ થયેલી વાક્યભંગિમામાં વિચલન

હરવામાં નથી આવ્યું છતાં પ્રાકૃતિક પર્યાવરણ અને ચૈતસિક પરિવેશનું વિરોધ-
 બ્લક સાયુજ્ય સાધી નાયકની વિહ્વળ માનસિકતાનું સંકુલ ચિત્ર દોરવામાં
 આવ્યું છે. તેના ગર્ભમાં રહી છે સહચારક્રમી વાક્યાવલિઓ. વાર્ધિજ્ઞાન અનુસાર
 પ્રત્યેક વાક્યને બાહ્ય અને આભ્યંતર એમ બે સ્તર હોય છે. આ આભ્યંતર-
 સ્તર પ્રત્યાયનનું નૂતન નિશાન તાકે છે. પ્રસ્તુત અનુચ્છેદની વાક્યાવલિઓના
 બાહ્યસ્તરથી આ મુજબનો અર્થબોધ થાય છે-વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ ભરનાર.
 પ્રસન્નતાદાયક સુગંધી સમીરણનો કોઈ પણ પ્રકારનો સંસ્પર્શ 'હું'ને થતો નથી.
 મ્કારણ કે હું સ્થિર બેઠો છે ત્યારે તેને બોધ થાય છે કે હું કદાચ સ્થિર બની જઈશ.
 જડ બની જઈશ. અલપત આ બોધે તેને હર્ષાનુભૂતિ કરાવી. બાહ્યસ્તરે નકારનું
 નકારમાં નિર્વહણ થવું કંઈક અટપટું લાગે છે. હવે અભ્યંતર સ્તરે અર્થપ્રતીતિ.
 કરીએ-વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ જગવતા સોડમયુક્ત સમીરનો કોઈ પ્રભાવ 'હું'
 પર થતો નથી તે દર્શાવે છે કે નાયક ચરાચર વિશ્વથી પૂર્ણરૂપે વિચ્છિન્ન છે
 પરંતુ હું સ્થિર બની જઈશ, જડ બની જઈશની લાગણી તેને ચૈતસિક ધરાતલ
 પર શ્વસતો દર્શાવે છે. આ અહત્યાપણનો બોધ તેને માટે પ્રસન્નકર છે કારણ
 જડ બની જવાની લાગણીને પરિણામે જ તેમનું સંપૂર્ણ શરીર હર્ષનો પ્રકંપ
 અનુભવે છે. અહીં લેખકે કોઈ મનોવૈજ્ઞાનિક ક્રિયાનો પ્રયોગ કર્યો નથી બલકે
 પરિણામદર્શી ક્રિયાપદ વાપર્યું છે. (ચાલ્યો ગયો.) આ ક્રિયા સિદ્ધ કરે છે કે
 નાયક માટે સામ્રાટ જીવનના ક્રિયાકલાપો તદ્દન નિર્થક છે, સાથક્રતા માત્ર જડ
 બની જવામાં છે. અત્રે વાયકના મનમાં એક પ્રશ્ન સરૂક ઘડેને ઊભો થશે,
 નાયક શા માટે જડ બની જવા ચાહે છે ? આ પ્રશ્નને વધુ ધારદાર બનાવે છે
 ઊક્ત વાક્યનો ક્રિયાવિશેષણપદબંધનો ત્રિયલિત પ્રયોગ. 'હું' સ્થિરતા બની જઈશ,
 જડ બની જઈશ. કાયમને માટે...' સામાન્ય રીતે ક્રિયાપદબંધ પૂર્વે ક્રિયાવિશેષણ-
 પદબંધનો પ્રયોગ થતો હોય છે પરંતુ અત્રે ક્રિયાપદબંધ પછી ક્રિયાવિશેષણપદ-
 બંધનો પ્રયોગ થયો છે. આ પ્રયોગ અર્થવત્તા અભિવ્યક્ત કરે છે. સમગ્ર કથયિતવ્યનો
 પુદ્ગળ આ પ્રકારની સહચારક્રમી વાક્યચર્યનારીતિ થકી જ રચાયો છે.

પ્રત્યાયનની પ્યાસ-પીડા સર્જક પાસે અભિવ્યંજનનાની નૂતન તરાહોનું
 આવિષ્કરણ કરાવે છે. તો તેનો સૌંદર્યનિર્ઠ પ્રમગ્ન ભાવાવેગ અભિવ્યંજનનાની નૂતન
 તરાહોને કલાત્મકતા બક્ષે છે. આ ઊભય પ્રકારી તકાદાને પરિણામે અભિવ્યંજનાએ
 સ્થૂળ તરફથી પ્રતીક પરત્વે ને પ્રતીક તરફથી કલ્પન અને કલ્પન તરફથી
 પુરોકલ્પન પરત્વે ગતિ કરેલી. 'મરણટીપ'ના કથાપોતાને સુ-દર્શન બનાવવા માટે
 લેખકે પ્રતીક, કલ્પન, પુરોકલ્પન તથા ફેન્ટસીનો સુપેરે વિનિયોગ કર્યો છે.

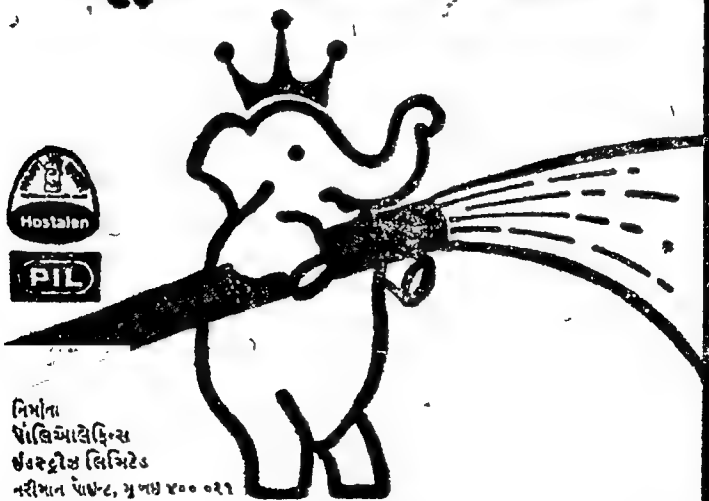
એકવેરિયમના માછલા સુખદ દામ્પત્યના પ્રતીક પેટે, ધમળા ડેમ ઉભયાન્ધ્રી પ્રણય વચ્ચેના શાશ્વત અવરોધના પ્રતીક લેખે, જળજીવના તળિયે અદુરગેને અન્નપ્રયે છોડ અનુરાગની પ્રમદ અનુભૂતિ માટે, અધકારનું હિંસપશુ અવિનોદ્ય કામનાના પ્રતીક પેટે પ્રયોજવા છે તો ‘અલિસાર’ પ્રકરણમાં રતિકીડાનું ફોટોગ્રાફિક વૃત્તાન્ત દરયકાંપનનું આકર્ષક દૃષ્ટાંત છે. રાજા નળ, દમયંતી અને કર્કોટકનું શરૂ થતું પૌરાણિક આખ્યાન (૫૯) ત્યારે માત્ર પૌરાણિક આખ્યાન ન રહેતા પુરાકાંપનનો પિડ ધરવા લાગે છે કે જ્યારે નાયક કહે છે, “પણ એમ કોઈને કોઈના કર્કોટક કયા મળે છે, રળિયાત !” ને આ પુરાકાંપન કથયિત યને અર્થઘન બનાવે છે ૫ ૧૨ પર કે જ્યારે નાયક કહે છે, “પણ આગે તો મારે જ મારો અહંરા લઈ ચાનવાનું છે પણ કોઈના કુતકાગે એના ઉપર સાનુકૂળ રેખાઓ ઉપસાવી શકાય તેમ નથી, રળિયાત” અલબત્ત કાંપન રચનાપ્રક્રિયાની એક માગ હોય છે ને તે એ કે સવેદનનું અખડ, સકુલ અને ઇન્દ્રિય સંવેદ્ય આલેખન લેખકે કથાસઘટનામાં કાંપનના વિનિયોગ માટે કમગ કસી છે પરંતુ કાંપન સર્જનના ઉત્સાહના અતિરેકમાં કે પછી પ્રબળ ભાવાવેગ ટાણે પણ કથયિત-ય પરત્વેની સંભાનતાવશ સંઘેડાઉતાર દરય વા રચિત કાંપન સર્જ શક્યા નથી કારણ કાંપન માટેનું અખડ સવેદન તે વ્યક્ત કરી શક્યા નથી આલેખન સમયે તે પોતાનું મત ય રજૂ કરવાનું ચૂકતા નથી પરિણામે કાંપન અડિત થઈ જાય છે પ્રકરણ-૨૪ ‘વિદ્રોહ’ ૫૪ ૬૯ પર ખડિત રચિત કાંપનનું દૃષ્ટાંત ઉપનખ છે સૂર્ય સુધી સડુની વીથિકા રચાયેલ છે, સડુ ગતિ કરે છે. તેને એક છેડે નેહા દેખાય છે ને તે પણ દોડતી આવે છે આ છેડે નાયક છે નેહા મિલનોત્સુક થઈ મુકી વાળીને દોડે છે પરંતુ સાથે જ સડુની વીથિકા પણ દોડે છે સુદર ગતિશીલ ચિત્રમાળા રજૂ થાય છે ને ત્યા જ લેખક નિર્ણયની જાહેરાત કરી દે છે “સડસડાટ ધમ્મે આવતી સડુની હારમાળાની ગતિ એ આતરી શકે તેમ નથી” ફરી ચિત્રાકન આરંભ છે પરંતુ ઉપર્યુક્ત નિર્ણય પરવર્તી વાક્યાવલિઓને નિરર્થક બનાવે છે ને રચિત કાંપનની કમનીય દેહ્યણિ મર ડુંકારાવાત પહોચાડે છે

ગીનું માટેની વાર્તા પેરે રજૂ થયેલ પિયુ-રાજકુમારી-ડુવરીની ફેન્ટેસી સુપેરે વ્યક્ત થઈ છે આ રીતે પ્રતીક, કાંપન, પુરાકાંપન ને ફેન્ટેસી લેખકના સૌન્દર્ય-નિઠ ભાવાવેગના દરય પ્રમાણ છે તો રચનારીતિના અદરય ઉન્મેષ પણ છે

‘મરણુગીપ’ તેના કથયિત-યને કારણે નહિ પરંતુ તેની રચનારીતિને કારણે રચિતજીવ્ય બની રહેશે તેમાં લગીરે સશય નથી

હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા
પોલિઆયરિનસ
ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ

નરીમન પોઇન્ટ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧

● પશ્ચિમ બર્માવીની હાઇટર એન્ડ નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ

STYLING



અનુક્રમ

- | | | |
|---|---------------------------|-----------------|
| ૧ | વિવેચનની દશા અને નિશા - ૫ | મુમેન શાહ |
| ૨ | ‘મરણગીપ’ની ગ્યનારીતિ | રીન્દ્ર અધારિયા |

એતદ્ - ૫૯

એતદ્

માર્ચ-૧૯૮૩

૫૧

અ ક : ૫૦

ત્રીએ

સૌ. ઉષા જોષી પંચ, નૂતન સોસાયટી, ફોજબ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાસ્ત્ર ખીરાનગર, બિહારી મ મી/૬, ફોટ-૨૪, એસ વી રોડ, શાન્તાકુંજ
મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જય ત પારેખ એ/૨૦, અમિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ધાટોપર
(પૂર્વ) મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂ ૫૦૦૦

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જય ત પારેખ, મુબઈ, રમિત શાસ્ત્ર, મુબઈ

પ્રા. મુ. દ દલે 'વગત' સેતુબધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

મહુકાવ પ્રજાસન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ

સ પાઠશીય પત્રવ્યવહાર સૌ ઉષા જોષીના સરનામે કરવો

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેના સઘળા પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉષા જોષી પંચ નૂતન સોસાયટી ફોજબ વડોદરા-૩૬૦૦૦૨

ગુફાવાસ્ય ઉપનિષદ* | ઇન્દુ પુવાર

એક વખત એક વખત એક વખત
હું એકો હતો નદીના કિનારે
નદીના ધસમસતા પ્રવાહમાં
એક મોતી એક મોતી એક મોતી
તણાતું ગોથાં ખાતું ખખડતું આવતું આવતું જણાતું
મારામાં એક એક એક વીજળીનો ગોળો સળગતો સળગતો સળગતો
એક વખત એક વખત એક વખત

સાચેસાચું કહું;

કેટલાક દિવસોથી મને એમ થાય છે કે

મારું આમ હાલતાચાલતાં વીજળીનો ગોળો થવું

કે પછી મારું હાલતીચાલતી જૂઠ્ઠીની વેલ થવું

અથવા આકાશના નામે સિંહસ્થ સૂર્યનો ગોળો થવું

મારે મારામાં જ મારો આખો ઇતિહાસ ઊંચલપાચલ થતો જોવો

મારે મારી જતે જ મારો માયાવી મહેલ રચવો

પછી એનો એકેએક એકેએક ખંડ તપાસવો

પાયાથી માંડી ટીવી સુસ્કર સુધીના રસ્તે ધૂમી વળી

પ્રોસેસની એકેએક ઈંટ જુદી તારવવી

* એક અંશ.

મને ખમર છે નેત્રાસુર તે મીલુની પૂતળીની રચના કરવામાં
 માયાવી મહેલ રચ્યો ને પછી માયાવી માણસો તારું
 તાટસ્થ દોષને પણ આઠમે એવું છે રચેલી મીલુની પૂતળી-
 નું મસ્તક કાપી માયાવી મહેલમાં લટકાવવું એમાંથી ટપકતા
 લોહીમાંથી મોતી સર્જવાં ને માયાવી માણસોને મીલુની લાલ લીલી
 જામની માખેમા પરિવર્તિત કરી થાંભલે થાંભલે ચોટાડી દેવા. પોતાની
 નિધની આંખોથી નગરને આસમા ભરી વીજળીના થાંભલામાં ગોળો ઘર્ષ
 સ્વયમ્ પ્રકારવા કરવું

હું સ્વયમ્ જાતે જ મારા પાયામાં હરણની ફાળને દાદું છું
 મારે જાતે જ મીલુની પૂતળીના સત્યો સાથે ચોપાટ ખેરી ભેરી છે
 દરિયાના નામે હાલદોલક નાવને ક્યાં સુધી ગોળો બાડી મારે દ

હું પ્રયુ છું પૃથ્વી માતૃ સામ જ્ય છે
 મીલુની તારામા સર્જાયેલી ટેકરીઓમા
 પૂતળી ! છૂપાછૂપીની રમતમા માતૃ આ ઓગળવું
 તારામા વહેતી નદીમાં માતૃ મોતી ઘર્ષ આમ ખખડવું
 ફૂલે ના વનમા લીધા સૂર્યના સિંદુરથી ગેળાના લીધા
 પ્રકાશમા પ્રકાશનું રક્ષ યવું.

મારી છત્રજાને મીલુની પાખો લાગેલી છે
 ફિલ્મ ટેકનોલોજી આટલે સુધી ખેતી લાવશે મને ખમર ન હોવી
 મને દમેલા ઘોડાને રિવાઈટ કરવાને લગભગ અઠ્યાસ ઘર્ષ ગયો છે.
 કંગેરાની લેન્સીગિટિમા માતૃ ખી રોપાઈ ગયું છે

નેત્ર સુર, નેત્રાસુર, માયાવી મહેલમા માયાવી દર્શનોમાં માયાવી પ્રતિનિધો
 મીલુની પૂતળીન અલગે માણનું પિરફેટિન થવું
 મીલુની લાલ લીલી જામની માખેનું ડોડન થવું
 મને મારે વીતે રમ પાછો આપી દે માયાવી !
 મૃગના સત પગધિયા પડી તારે ચડવા હોય તે ચડ
 મને વાપો નથી તને એટલી ખમર તે હોતી જોઈએ કે
 હડ મને દાક્ષણ આપે દોષને દોષને કોણ સળખે દોષ થકે ?

નળ ગૂંથાતી નળ ગૂંથાતી નય નય નય નય
કપૂતરોનું એક ટોળું નય નય નય નય
એક ધડાકો એક ધડાકો થાય થાય થાય થાય

આ તો રણને ફંડાળાં કરવાની ટેવ પડી ગઈ છે એટલે
પ્રાકી આસોપાલવના પાને પાને મીણુની પૂતળી લીલુંછમ હસતી
અમે દસ કપૂતરોની માયા રે
અમે ડોકે દઈએ તાળાં રે જેવું ફરફરતી હરણને ઓળખ્યા કરે છે.
મીણુની પૂતળી ! તારી શાહી સંવારીનાં બે પીંછાંમાં

એક પીંછું મારુંય રાખજે
હું માયાવી માણસનો ભાગ ખરો જ ખરો
ખણ અત્યારે સૂર્યના સિંહસ્થ ગોળા પર મારો હાથ છે
નેત્રાસુર ! તેથી મને તારી માયાવી નગરીમાં માયાવી મહેલમાં

ને માયાવી માણસોમાં રસ પડ્યો છે.
અજગતા વીજળી ગોળામાં હું માયાન્મુખ થઈ
સિંહસ્થ થતો થતો મારી કૂચોકદમ નિહાળું છું સલામી ઝીલું છું
ખ્યૂગલોના નાદ સાથે અણધડાકાની આસા આપું છું
ધડાકાની સાથે મીણુની પૂતળીનું અદશ્ય થવું
નેત્રાસુરનું અંધ થવું

મારું છૂટાંછવાયાં ખીમાં રોપાવું
એ ઘટનાની સાક્ષી સાથે આજે મોતી પરોવ્યા કરું છું
મોતી પરોવ્યા કરું છું

નદી છે તો મોતી છે મોતી છે તો માયા છે માયા છે તો ગોળો છે ગોળાની
એ વીજળી છે
એને અકરમાત ગણી નદીને વહેતી રાખવી હોય તો મીણુની પૂતળીના મસ્તકમાંથી
ટપકવું
લોહી ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની...

મને ખબર છે નેત્રાસુર તે મીલુની પૂતળીની રચના કરવામાં
 માયાવી મહેવ રચ્યો ને પછી માયાવી માણસો તારુ
 તાટસ્થ કોઈને પણ આકર્ષે એવું છે રચેલી મીલુની પૂતળી-
 નું મસ્તક કાપી માયાવી મહેલમાં લટકાવવું એમાંથી ટપકતા
 લોહીમાંથી મોતી સર્જવા ને માયાવી માણસોને મીલુની લાલ લીલી
 જામની માખેમાં પરિવર્તિત કરી ચાલલે ચાલલે ચોટાડી દેવા પોતાની
 ખિલ્લી આખોથી નગરને શ્વાસમાં ભરી વીજળીના ચાલલામાં ગોળો ધર્ષ
 સ્વયમ્ પ્રકાશ્યા કરવું

હું સ્વયમ્ જાતે જ મારા પાયામાં હરણની ફાળને દાટું છું
 મારે જાતે જ મીલુની પૂતળીના સત્યો સાથે ચોપાટ ખેલી લેવી છે
 દરિયાના નામે હાલ-હોલક નાવને કયા સુધી ગાળો ભાડવી મારે દ

હું પૃથ્વુ પૃથ્વી માતૃ સામ્રાજ્ય છે
 મીલુની તારામાં સર્જાયેલી ટેકરીઓમાં
 પૂતળી ૧ ધૂપાધૂપીની રમતમાં માતૃ આ ઓગળવું
 તારામાં વહેતી નદીમાં માતૃ મોતી ધર્ષ આમ ખખડવું
 ફૂલોના વનમાં જીંધા સૂર્યના સિંહસ્થ ગોળાના જીંધા
 પ્રકાશમાં પ્રકાશનું વૃક્ષ થવું

મારી ઇચ્છાને મીલુની પાખો લાગેની છે
 ફિલ્મ ટેકનોનાજી આટને સુધી ખેચી લાવશે મને ખબર ન હતી
 મને હમેશા શોટને રિવાઈટ કરવાનો લગલગ અભ્યાસ થઈ ગયો છે
 કેમેરાની લેન્સીંગિંગમાં માતૃ બી રોપાર્થ ગયું છે

નેત્રાસુર, નેત્રાસુર માયાવી મહેલમાં માયાવી દર્શણોમાં માયાની પ્રતિબિંબો
 મીલુની પૂતળીના અણુએ અણુન વિસ્ફોટિત થવું
 મીલુની લાન્ લીની જામની માખેનું ઊડના થવું
 મને મારો લીનો ગગ પાછો આપી દે માયાની ૧
 શુભારના સત પગથિયા પગી તારે ચડવા હોય તો ચડ
 મને વાંધા નથી તને એટની ખબર તો હોની જોઈએ કે
 ધડાનન દામણ સાથે હોઈ હોઈને કોનો સબધ હોઈ શકે ?

નળ ગૂંથાતી નળ ગૂંથાતી નય નય નય નય
કપૂતરોતું એક ટોળું નય નય નય નય
એક ધડાકો એક ધડાકો થાય થાય થાય થાય

આ તો રણુને ફૂંડાળાં કરવાની ટેવ પડી ગઈ છે એટલે
બાકી આસોપાલવના પાને પાને મીણુની પૂતળી લીલુંછમ હસતી.
અમે દસ કપૂતરોની માયા રે
અમે ડોકે દઈએ તાળાં રે જેવું ફરફરતી હરણુને ઓળખ્યા કરે છે.
મીણુની પૂતળી ! તારી શાહી સંવારીનાં બે પીંછાંમાં
એક પીંછું મારુંય રાખજે
હું માયાવી માણસનો ભાગ ખરો જ ખરો
ખણ અત્યારે સૂર્યના સિંહસ્થ ગોળા પર મારો હાથ છે
નેત્રાસુર ! તેથી મને તારી માયાવી નગરીમાં માયાવી મહેલમાં

ને માયાવી માણસોમાં રસ પડ્યો છે.
સંગતા વીજળી ગોળામાં હું માયાન્મુખ થઈ
સિંહસ્થ થતો થતો મારી ક્યોકદમ નિહાળું છું સલામી ઝીલું છું
બચૂગલોના નાદ સાથે અણધડાકાની આજ્ઞા આપું છું
ધડાકાની સાથે મીણુની પૂતળીતું અદશ્ય થવું
નેત્રાસુરતું અંધ થવું

મારું છૂટાંછવાયાં ખીમાં રોપાવું
એ ઘટનાની સાક્ષી સાથે આજે મોતી પરોવ્યા કરું છું
મોતી પરોવ્યા કરું છું

નદી છે તો મોતી છે મોતી છે તો માયા છે માયા છે તો ગોળો છે ગોળાની
રૂએ વીજળી છે
એને અકસ્માત ગણી નદીને વહેતી રાખવી હોય તો મીણુની પૂતળીના મસ્તકમાંથી
ટપકવું
લોહી ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની...

ડોકામા ડોકા એમા ખીન્ન અનેકાનેક ડોકા ડોકા ડોકા
 એ ડોકામા એ ડોકામા મેરગી વીતુછમ ફસડ હરતુફરતુ
 અમળાતુ અમળાતુ ખાતુ પીતુ બિધતુ જાગતુ નાચતુ ફેલતુ ફેલતુ
 મીણુની પૂતળી ! તે તાગમા બિડામા બિડે જોયુ છે કહી ?
 હા, હુ જોવા પ્રયત્ન કરુ છુ ત્યાર એમા હુ જ નટ બની
 મારી ભૂમિકા ભજવના ભજવના ઈન્ધુવાઈઝ થતો જાઉ છુ
 હુ ન નટ છુ મારી સાથે

સમયન શણગારી વધરવા માટે મીણુની પૂતળી
 તને મુખ્ય રંગભૂમિ બનારી બનિદાની બકરાની અદાથી
 નેત્રાસુર હાથમા ખડગ લઈને બિઓ છે બિઓ છે
 નદીના વહેતા પાણીનો રંગ મે નિરખ્યો છે હરપજે જુદો
 સૂર્યાન્ત વેળાએ અદ્ભુત ભૂરો ગાઢ લીનો જામની જામની
 મરામત આ સમયે ટેકરીઓને મારી આબોનો રંગ મળે છે
 માછની મારી સાથળમા હેના કેટના સમયથી હયાઈયાં કરે છે
 મારી અથળ ચીરીન હુ તને મહાગ કાઠુ છુ મીણુની પૂતળી !

અજાગનો અને સન્નાગીઓ !

આજે આ નાટકમા નેત્રાસુર, મીણુની પૂતળી ને હુ મુખ્ય મુખ્ય
 ભૂમિકાઓ ભજવીએ છીએ પ્રકાશનુ એવુ આયોજન કરો કે
 જેથી ત્રણમાથી બધુ એક એક થઈ જાય અમારા સનિવેશમાં
 નાટક ઓગળી જાય નટ ઓગળી જાય બધુ મીણુ પીગળતુ જાય જાય

હું નટ છુ સાહેબો હરપજે પગે પગે
 વૃક્ષ વાહન ખાનગી ખાતીપો માતીપો બનુ બનુ
 માણસમા માણસ એમા માણસ હુ હુ હુ જ બનુ ધૂમ
 તોય કહી કહી કે હુ પ્યે નટુ છુ ઈન્ધુવાઈઝ થતો થતો
 મારી સાથળો પર તુ બેસી છે મીણુની પૂતળી તારી પાછળ
 હુ દીવાલ અવકાશ વૃક્ષ વાહન ખાનગી ખાતીપો માતીપો

નેત્રાસુર ! તે અમૃતદુભો મોઢે માડયા છે ઘટાક ઘટાક પી
 બસ પીવા માડ પડી જો તારુ ટાપાસિકપણુ કયા કયા
 ચિચિચારિયો પાડે છે તે

મીણુની પૂતળીનું મેઘરંગી લીલુંછમ ડૂસકું—
મારી માન્યતાઓનો લીલોછમ બાકી ઇતિહાસ મારા બખ્ખે કાળ
સાથે જ એઠા એઠા લીલા ચણાનો ઓળો ફેલી રહ્યા છે.

દિવસ સ્થળ મકાન મારગ યાદ રાખવાથી
વૃક્ષ વાહન ખાનગી ખાલીપો માલીપો આ બધાનો
નાનો લીલોછમ છોડ થઈ શકતો હોય તો માઈમ મારે
એનું જ કરવું છે નેત્રાસુર એનું જ !
નટ થયા પછી પ્રકાશનો પ્લેસનો ફોમ્પોઝીશનનો ખ્યાલ રાખવો પડે છે
મીણુની પૂતળી-હુવેલીમાં હાથણી ઊભી રાખ્યા પછી શણગારેલા સમયને
સૂંઢે ખેસાડી ઢઈએ ને કલોઝઅપમાં હું મેઘરંગી લીલાછમ ડૂસકામાં
દેખાઈ શકું તોય લયો લયો

હાથણીની આંખો એમ જ પાણીનો
અનુભવ કરતી હોય છે ટેકરીઓનો રંગ એમ જ એમ જ બીનો
થતો હોય છે મારો એમ જ એમ જ અનુભવ શ્વાસ ફૂલાવી સાંકળો
તોડી નાખે ત્યારે તું તાળી એમ જ એમ જ વગાડીશ તોય ધણું મીણુની પૂતળી !
નેત્રાસુર ! એમ જ એમ જ જાંઘો ચીરાય એમ જ એમ જ માછલી હરતીફરતી
થાય તારાથી મારાથી મીણુની પૂતળીથી એમ જ એમ જ ભેગું થવાય એમ જ
એમ જ પાણી થવાય એમ જ એમ જ શણગાર થવાય એમ જ એમ જ વધેરાવાય
લોહીનું વહેવું એનું નામ જ સમય છે
મેઘરંગી લીલુંછમ ડૂસકું પોતાના મુગટમાં ખોસી સમય નામે એક
કાપાલિક નગરની સડકો પર દોડ્યા કરે છે એમ જ એમ જ—
ત્યારે હું પ્લે કરતો કરતો લીલોછમ છોડ થઈ લીલા ચણાનો ઓળો
ફેલવાનું માઈમ કરતો કરતો સ્ટેજમાં ખોડાતો જાઉં છું એમ જ એમ જ.

હા ગઈકાલે અને આજે અનુભવ નામે એક હાથી હાથણીને પાણીમાં
કીડા સાડુ નિમંત્રી સીમાચિહ્નથી એક ટાપુ સર્જતો જાય છે હું
નદીના પાણીના રંગોની મૂક સાક્ષીએ લયબદ્ધ લયબદ્ધ માછલી માછલી
ગંધાતો ગંધાતો ટાપુ ઉપરના પ્રથમ મનુષ્યનું બહુમાન પ્રાપ્ત કરું છું.

રેમાંચ નામે નગરને હાથ અડકાડી પાછા અવાતું હોય રોજ
તો રોજ રોજ ઈમ્પ્રુવાઈઝ થવામાં કરશે વાંધો નથી ઠશે વાંધો નથી...

*

સ્ટેજ પર ઘેર અંધારું એક સ્પોટ પર પ્રકાશનું ફુંડાણું
 ફુંડાણામાં માણસ એક ચોક્કસ પ્રકારની અભિનયયુક્ત મુખમુદ્રા
 બે હાથના હવામાં ઊભા થતા હાવભાવ અચાનક સ્ટોપ લાઈટનું ઝગઝગવું
 એની સાથે માણસનું એકમાંથી અનેકરૂપી થવું અનેકાનેક આકારો
 મીણની પૂતળીઓ નેત્રાસુરો અંધ કરો ભઈ અંધ કરોના નારા
 ઈમોરનલી બ્લેક મેઈલીંગના વાયદા કાળા કાયદા...

મેં નેત્રાસુરને મીણની પૂતળીના ભાષ્ય વિશે અર્થ પૂછ્યો;
 તત્ત્વજ્ઞાનના પાટિયા પર બેઠેલાં કપ્પૂતરોની કામકીડા ભૂગર્ભવાસી
 જ્વાળામુખીને કહેતી હતી —

abolish the drama, stage, theatre, yes whole
 media, whole media, abolish me...abolish...
 abolish...

લોહીમાં મહેંકું છું નેત્રાસુર !

હું એક લહેરાતા ચ પા સરોવરમાં હંસોતી હારમાં
 હેરાફેરી કરું છું તાલબદ્ધ લયબદ્ધ શ્વેતરંગી ચાંચસ્થની
 ચાંચમાં દણેા થઈને દબાઈને બેઠો છું હું શ્વેત આરસિયો મહેલ
 પાંખોના ફફડાટને વધાવું છું નવલખિયા મોતીના ભર્યા ભર્યા યાજ્ઞથી.

But abolish the drama...abolish me...abolish...

સાચું માનીશ નેત્રાસુર ?

કરોળિયો આંલે મારી આંગળીએ વળગ્યો હતો
 — આછો રેશમિયો શ્વેતરંગી ઝલમલ ઝલમલ તાંતણેા
 લોહીમાં રેશમિયો રેશમિયો અનુભવ, હંસોતી
 આંખોનું ગલીપચી ગલીપચી કરવું સેન્સેસન

• મીણની પૂતળી !

તને સરસ સરસ શ્વેતરંગી આંખો ફરી છે એતી બે લખોટી
 કાઢીઓમાં રેશમનાં વન ઊગ્યાં છે વન વન વન વન વન વન,
 રેશમની દોરીએ બાંધ્યા હેલ્લારામાં હું હેલ્લારા લેતો લેતો લેતો

કરોળિયો મોઢામાંથી નીકળતી લાળમાંથી ધર બાંધી
 ઈમોરનલી બ્લેક મેઈલીંગનું કામ કરે છે એના છ પગ

નાટકના જન્મજાત મૂળમાં ધા કરતા કરતા છદ્મવેશી
રિહર્સાલમાં મગ્ન થતા થતા થતા કહેતા કહેતા કહેતા...

I want to conceive you !

Yes, want to conceive you !

નેત્રાસુર નેત્રાસુર લહેરાતા લહેરાતા ચંપા સરોવરમાં
સફેદ હંસોતી હારતી હેરાફેરીનો એક હેલ્લારો
એમાં એક કમળ, કમળમાં રેશમનું વન વન વન
સરસ મળતી સરસ મળતી અધખૂલી છીપ બંધ ઉધાડ બંધ ઉધાડ

શ્વેત શ્વેત આરસિયા મહેલમાં દંતકથા મૃત્યુ પામી છે,
ઈ મોશનલી બ્લોક મેઈલીંગના વાયદા ખતમ કાળા કાયદા

abolish the drama, stage, theatre

- abolish me...abolish...abolish...

ફૂલોના રંગ પીવાનું પાપ મેં કર્યું હતું એક વખત
આંખે આંખમાં છીપ ભૂંસાતી છીપ ભૂંસાતી છીપ ભૂંસાતી
હથિયાર વગરના હાથમાં ફેન્ટસી લઈને જામો છું
પહાડો પથ્થર પર કે ચારે બાજુ વાતાવરણમાં રોમાંચ નામે નગર
ઝળુ ઝળુ મંદ મંદ મહેકતું ચહેકતું થાય થાય થાય
દંતકથાના મૃત્યુના ઓળા ચારેકોર ફેલાતા ફેલાતા જાય જાય જાય
સૂરજ શ્વેત ભૂડું ભૂડું આલ શ્વેત રેશમિયું છે વન પણ શ્વેત
ચંપા સરવરની પાળો શ્વેત નેત્રાસુર તારી આંખો શ્વેત
માડું હોવું એ ઘટના શ્વેત ના હોવાની વાર્તા ને મીણની પૂતળી
તારાં આંસુ શ્વેત

મીણની પૂતળી ઘણી વાર હું દંતકથાને શણગારતો
ગંગા ગંગા ખોલી પાણીથી નવડાવતો ચંપા ચંપા
જેવું લોડ હું લડાવતો એનાં અંગો મારી આંખો
સૂરજ થઈ ને મ્હાલતો શ્વેત શ્વેત આંખોમાં કાળું ટપકું
ફાલતો ફાલતો ફાલતો લીમડો લીમડો થડ એક ને ડાળી અનેક
પત્તે પત્તે દંતકથામાં રેશમ થઈ વણાતો રેશમ થઈ વણાતો...

નેત્રાસુર, કરોળિય એ મને ખાતી આરસિયો શ્વેત મહેન બના યો
 જવાળામુખીને ખમના સાગવતો સદ્યનો પરેશીર
 ખાતી મહેનમા જાળુ રચવાનો એક માત્ર સ્વર્થ સ્વાર્થ સ્વાર્થ
 હવે રોજ શ્વેતરંગી આરસિયા મહેનમાથી એક હાથ મકાર આવે છે કે—
 મૂગજ હચમચતો હચમચતો રોજ રોજ રોજ
 જવાળામુખીને મજબૂત થવાનું આમ નવું આવતો રોજ રોજ રોજ
 કબૂતરોની કમકોડને અહુધડામા ફેવતો રોજ રોજ રોજ
 મોતી વેરાવાની અભાવનાને ફૂન ઊગતું રોજ રોજ રોજ
 રોજ રોજ રોજ નહેરાતા લહેરાતા નૂતન/ગયેનો નીમરો
 પોતાના થડની ટોચે મીણની પૂતળીને સળગાવીને બેઠો છે
 દતકથાનો ડાઘ રેતાતો લસરતો ફેતાતો ટપતો ટપતો
 સરોવર ટપકે લહેરો ટપકે ખીનેલું ખીલના માડી આછું આછું
 કમગ ટપકે રેશમિયું પેનું વન ટપકે શ્વેત વેત અરસિયો
 મહેન ટપકે મહેન ટપકે મહેન ટપકે રોજ રોજ રોજ

પડદા પડે છે ત્યારે —

શ્વેત અરસિયા મહેનમા દતકથાની સમાધિનોત્તમેટ લાગેનો છે
 નેત્રાસુર લીનો છોડ થઈને લહેરાય છે મીણની પૂતળી પ્રકાશના
 ફૂનોનું વન શણગારી રહી છે માણસ સમાધિની આગળપાછળ ફરતો
 ફરતો ફરતો બેની રહ્યો છે —

I want to conceive you
 Yes want to conceive you play play play

કવિતાનો ભાષાપ્રપંચ | ઉગ્રનર

એ તો હવે સુવિદિત છે કે કવિતાનો કલાનુભવ સાધારણ વ્યવહારના અનુભવથી ધતર, અતિ સંકુલતાભર્યો અને નેપ્થ્યુલસ તેજોધૂમિલ નૈહારિક અનતિરૂપિત હોય છે; એનું મૂળ કારણ એ છે કે તે મનની જાણીતી ઉપરની સપાટીનો તો હોતો જ નથી; તે બહુધા આંતરમનનો, મનસ્તલનો અને ક્યારેક તો મનસાતીતનો હોય છે એટલે તો આપણે એને આધ્યાત્મિક કક્ષાનો અનુભવ કહીએ છીએ; મનના પ્રદેશમાં—એની સરહદમાં પ્રવેશવાનું એક વારં થાય એટલે કવિને નરી અગોચરતાનો અર્ધ-અર્ધ પરિચિતતાનો સામનો કરવો પડે છે; હવે એને પહોંચી વળવા માટે કવિ પાસે સાધન તો છે ભાષા જ, શબ્દ; અને ભાષા તો ‘સામાજિક’ ઉપલબ્ધિ છે; સમજવા ને સમજાવવાનું, પહોંચવાનું માધ્યમ છે; કવિ અહીં મહાભારત યુદ્ધના સાતમા કોઠામાં પ્રવેશે છે; સામાજિક સમજણના માધ્યમે એવા શબ્દ વડે જે મનસાતીત છે તેને પામી પ્રગટાવવાનું છે; અર્થાત્ જે શબ્દાતીત છે તેને શબ્દમાં, જે અ-કળ છે તેને કલામાં આકલિત-સંકલિત કરવાનું છે; આ ખરેખર એના ગળબહારનો મુકાબલો છે; ઉપનિષદ-ગીતાના મરમી ઋષિઓને આવો જ મનસાતીતનો સામનો કરવાનો પ્રશ્ન આવ્યો ત્યારે તે ‘બાવન બાહેરા’ને બાવનમાં આણવાની મુશ્કેલી અનુભવી રહ્યા હતા એમ કબૂલ છે; આવા અવાચક કરી મૂકે તેવા અનુભવને વાણીમાં ગૂંથવો કેમ? તેમની કબૂલાત છે કે યતઃ વાચો નિર્વતંતે અપ્રાપ્ય મનસાસહ;” જે મનથી અપ્રાપ્ય છે તે વાણી વડે સમજાવાય એમ છે જ નહીં; જે અનુભૂતિ મનના ઊંચા આકાશની કે તલના પાતાળની છે, તેને સપાટીના મનથી પામવી પણ મુશ્કેલ છે તો સપાટીની

ભાષા તેને કેવી રીતે પામી શકે વાત ? પણ આવી અનુભૂતિને પામવા - પ્રગટાવવા ભાષા સિવાય કવિ-ઋષિ પાસે બીજું કોઈ સાધન અવેજીમાં નથી. વાણી થોડેક સુધી જઈ પછી હાથી જાય છે, નિવર્તન પામે છે, પછી કાવ્યને પ્રગટાવે છે તે વાણી તો અનુભૂતિને આશરે જ 'યથાર્થ' રીતે પ્રગટ કરે છે, આ યથાર્થ છેવટે તો લગભગ યથાર્થ જ નીવડી રહે છે, કવિ-ઋષિ કે અભ્યાસગણિતવેત્તાની સામે આ નિર્સર્ગનો સર્ગ છે, અને આ અભ્યાસનો સર્ગ પોતે જ એક અતિસૂક્ષ્મ અને બહુપરિમાણી પદાર્થ છે, કવિ સામે બીજો સર્ગ રચે છે એટલે તે પણ બે સર્ગનામથી પ્રતિષ્ઠિત હોય તો અતિસૂક્ષ્મ ને બહુપરિમાણી જ હોવાનો, અભ્યાસગણની જેમ, અભ્યાસગણવ કે કાવ્યાનુભવ પણ મન-વાણીથી પર રહે છે, અને છેવટે અગણિતને ગણિતમાં આશરે આશરે જ પામવાનો રહે છે, એટલે જ કવિનો સર્ગ 'કર્ધક' અનુભવાય છે, પમાય છે પણ સ્પષ્ટ-સત્ત્વ રીતે સમજાય-સમજાવાય તેવો હોતો નથી, જાણકારો તો કહે છે જ "કાવ્યની પ્રતિજ્ઞા જ કથુબ સમજાવવાની નથી" એમાં Thinking કરતા Thinging પ્રક્રિયા હોવાથી તે માત્ર અતરાત્રામાંથી સકલતામાં કર્ધક અકળ પરિભ્રાણમાં જ અનુભવાય છે, અસ્પષ્ટ-તરલ ને વ્યાપક રીતે અભ્યાસ અને અભ્યાસ ગૃહસ્થને સમજવા મથતા એ આધુનિક યુગના આતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિવાળા ભૌતિકવિજ્ઞાનશાસ્ત્રી શ્રી Fritjof Capra તેમના ૧૯૭૫માં પ્રગટ થયેલા ગ્રંથ "The Tao of Physics" માં આવા અનુભવમાં ભાગની મુશ્કેલી વિશે આમ કહે છે "Mysticism is based on direct insights into the nature of reality and physics is based on the observation of nature phenomena in scientific experiments. In both fields, the observations are then interpreted and the interpretation is very often communicated by words. Since words are always an abstract, approximate map of reality, the verbal interpretation of a scientific experiment or of a mystical insight are necessarily inaccurate and incomplete"

(Page 41, 7th Edition, Oct 1981)

શ્રી કાપ્રાના આ પરિ-છેદથી સમજશે કે (૧) મરમી અનુભવો એ સીધા સાક્ષાત્કરણો છે - દર્શનો છે આપણે આવું કનાનુભવ વિશે પણ જાણીએ છીએ (૨) આવા અનુભવોના વાસ્તવને વાણીથી પ્રમાણી શકાતું નથી (૩) આવા વાણીપ્રમાણો છે-તો અચોક્કસ અને લગભગ-તાવાળા જ હોય છે કાપ્રા

તેને ‘અપ્રોક્સિમેશન’ કહે છે. કવિતા વિશે આપણે થોડુંક સવિશેષ વિચારવાનું છે કે (૧) કવિતા વાણીમાં જ સર્ગ રચે છે ને (૨) એને પ્રત્યાયનનીય ગરજ છે; આથી આ કવિતાકલામાં વાણીનો પ્રશ્ન મહત્તમ બની રહે છે; વળી આ સર્ગ બનવાને કારણે એ અપૃથક્કરણીય સંકુલગુફન, અરે, કશીક ‘ગૂંચ’ પણ બની રહે છે; સમજવવાની એની મુદ્દલે પ્રતિજ્ઞા નથી; માત્ર એને ‘પ્રતીત’ Communicate થવું છે; એટલે એ પ્રસાદમાધુર્યઆજસ એવા ગુણોમાં ને સુવ્રતોમાં વહે છે ત્યારેય જે આનંદ પડે છે તે સમજણનો તો નથી જ. કોઈ પણ સારી સિદ્ધ થયેલી કાવ્યકૃતિનો કલાનુભવ છેવટે તો આનંદનો છે; રસાનંદનો છે, જે નરી સ્પષ્ટાર્થતાનો નથી જ; કવિતામાં શબ્દને, અર્થ વળગેલો છે છતાં અનુભવ કેવળ ‘આર્થી’ હોતો નથી. આપણે જાણીએ છીએ કે કવિતા માત્ર એક સંકુલ સર્ગ હોવાથી એક સંકુલ અનુભૂતિ પણ છે, આ ‘રસ’ તેય બ્રહ્મરસ સહોદર છે. એ ‘બ્રહ્મ’ની વાત કરે કે તેના માયાની આભાસ ‘ભ્રમ’ની વાત કરે, આ બન્નેય ભાષાના સ્પષ્ટ અથ ને વ્યાકરણને ગાંઠતાં નથી બલ્કે અતિક્રમી બન્ય છે. આમ કાવ્ય જો સિદ્ધ હશે તો મૂળભૂત રીતે ‘દુર્બોધ’ જ રહેવાનું; એ દ્વંદ્વપત્ન-રામની માફક સાદી ભાષામાં હોય કે કાવ્યની માફક સુવ્રત હોય, તથાપિ.

આનાં કારણો પણ હવે સ્પષ્ટ છે. (૧) એક તો તે અભિધાનો મુખ્યાર્થ બાંધ કરી લક્ષણા-વ્યંજનાવ્યાપારમાં અનંત ને સંકુલ બની રહે છે; ‘આ પુરુષમાં પાણી નથી’ એમ કહેવાય ત્યારે ‘પાણી’ અર્થ H_2O જલ એટલો જ ન થતો હોવાથી તે તેની સ્વભાવગત રીતે જ મુશ્કેલ રહેવાનું; વિદ્વાન ભલે નહીં, પણ કાવ્યમાત્રનો ભાવક ભાવયિત્રી પ્રતિભા ધરાવતો, કલ્પનાશીલ તો હોવો જ જોઈએ. બીજી વાત એમ છે કે કવિ છેવટે તો દષ્ટા ને સ્પષ્ટા છે. એ ભલે અલપજ્ઞપ-આશરે આશરે-લગભગ પણ કશુંક ‘જુએ છે.’ તે જાંઘને સર્જે છે ને સર્જને જુએ છે; તત્ત્વજ્ઞાનનેય ભારતીય મીમાંસકો તો ‘દર્શન’ જ કહે છે ! કલાકારની વશેકોઈ સર્ગશક્તિમાં છે એનો સર્ગ સંકુલતામાં પ્રકૃતિના સર્ગથીય જાણે સરસાર્થ કરે છે, કલામાં ‘દર્શનાત્-વર્ણનાત્ ચ’ એમ કહેવામાં આવ્યું છે પણ આપણે સુધારીશું કે ‘વર્ણનાત્’ નહીં, ‘નિરૂપણાત્’. જે જોયું છે તેનું વર્ણન-બયાન નહીં પણ રૂપાયન, એને જ સર્ગ કહીશું; એ ‘વર્ણથી’ = શ્રુતિથી જ રૂપાયન થાય છે એટલે દ્વૈતીયિક રીતે ભલે ‘વર્ણનાત્’ કહીશું ને અલાવીશું. મૂળ વાત એ છે કે અહીં વાણીને સૂચન-વ્યંજના માટે મૂર્તિકરણ-વ્યક્તિકરણ માટે પ્રયોજવાની છે; સમજણ-વર્ણન માટે નહીં; એક ગુફન-ગૂંચ-રૂપે જ વાણીને સર્જને મૂકી દેવાની છે; શબ્દાર્થ છંદોલયના જીવંત ઘટકોને સ્ફુટ પરમાણુઓને

પરસ્પર આરક્ષિત થતા દેવાના છે અને રસપે કશું જ અનુભવાય ત્યારે તે કેલીક સીધું-સાદું પામ્યાને બદલે કૃશીક અપૃથક્કરણીય સકલતામાં ઠરવાનું છે, આમ છે એટલે જ કવિઓ પિખો અવકાશ, પ્રતીકો ને પ્રતિરોપો ને કલ્પના વગેરેના પચસૂતોથી નિર્માણ પ્રક્રિયા કરે છે આ એક ભાષાલોક છે, ભાષાપ્રપચ છે, વાગ્વિશેષ છે ત્યારે જ 'સર્ગ'નામધન્ય એવા પદાર્થ પ્રસવે છે

કાપ્રા તેના ઉપર ઉત્તેજિત પુસ્તકમાં કહે છે તેમ બ્રહ્માંડસર્ગની મૂળ Reality પામવાની હોય વિજ્ઞાનથી કે પછી ગણિતથી ને તેય ભાષામાં ત્યારે તો ભાષાની અપર્યાપ્તતા જ અનુભવાય છે અને એટલે જ વિજ્ઞાન-ગણિતશાસ્ત્ર, મંત્રમીઓ—ને આપણે ઉમેરીશું કે કવિઓ પણ—ભાષાની અશક્તિને, અપર્યાપ્તતાની ખોટને નવી સરારોથી પ્રતીકોથી લગભગ ભરપાઈ કરી લે છે, અને આ પ્રતીકગ્યના પણ છેવટે તો કાપ્રા કહે છે તેમ 'એપ્રોપ્રિસમેશન' જ રહે છે, "Like the mystics physicists were now dealing with a non-sensory experience of reality and like the mystics, they had to face the paradoxical aspects of the experience From then on therefore, the models and images of modern physics became akin to those of Eastern Philosophers" (એનન પૃ ૫૩), વાસ્તવની ખોજમાં પડેલી કવિતાકતા એટલે જ અગમનિગમની ભાષામાં, અવગવાણીમાય ક્યારેક પ્રવર્તતી જણાશે કાપ્રા આતો ઉત્તમ દાખનો ચીનના તાઓવાદી કવિઓમાં, જાપાનના એન કવિઓમાં તેની હાર્દક કવિતામાં જુએ છે દા ત,

"Leaves falling

Lie on one another

The rain beats the rain" (એનન, પૃ ૪૫)

આપણે ત્યાંની 'નાવમે નદિયોં દૂમડૂમ જય' કે 'બ્રહ્મ લટકા કરે બ્રહ્મ પાસે'માં આની પ્રયુક્તિઓ દેખાશે આમાં ગાળદી અર્થની કશી જ દુર્બોધતા નથી પણ અર્થ આપણને ગાઠનો નથી ઉત્તમ કવિતા માત્ર આ અર્થમાં દુર્બોધ જ ગહેવાની અનુભૂતિ મનના પાતાળમાંથી પમાય કે મનના ઊંચા આકાશમાંથી, અરપણ જ રહેવાની અતિ સ્પષ્ટાર્થના કવિતાનો અવગુણ જ છે ધૂધગી તેજો-ધૂમિતતાનો નેમ્યુનસ અનુભવ જ કાવ્યમાં તો છાંટ ગણાય

છેક પ્રાચીન realityની ખોજની કવિતામાં આનાં પુષ્કળ ઉદાહરણ મળશે; વચ્ચેની પ્રશિષ્ટ કવિતામાં - અરે આપણી મધ્યકાલીન કવિતામાં પણ એ મળવડપણે મળશે, ખાસ કરીને નિર્ગુણવાદી કવિતામાં, આપણા ભગત કવિઓમાં; (જેમ કે 'તરણા ઓથે કુ ગર રે' પંક્તિમાં).

આપણી કવિતા રેનેસાંથી ગાંધીયુગ - સુધી ખાસ તો સામાજિક વાસ્તવમાં પ્રવર્તી ત્યાં સુધી તે સ્પષ્ટાર્થતાના પુરુષાર્થમાં પડી છે ખરી; પણ કદાચ - જે કવિતા છેવટે આપણા મૂળ વાસ્તવની ખોજની જ પ્રવૃત્તિ હોય તો - આ તેજે ધૂમિલતા જ એતો રાજમાર્ગ છે; આ વાત ફરીથી આપણી 'આધુનિક' ૧૯૫૬ પછીની કવિતામાં જોઈ શકાય છે. એ ફરીથી 'સ્વવાચક'ની શોધમાં નીકળ્યા છે; સિતાંશુમાં છે તેમ સરસ્વિલવદી કવિતામાં તથા રાજેન્દ્ર શુક્લની ગઝલોમાં પણ અમુક અંશે એ અગમનિગમની નિગૂઢ જોડી અનુભૂતિઓની અભિવ્યક્તિ માટે મનની સપાટી પરની સરેરાશ શુજરાતી ભાષા ખપ લાગતી નથી. સરસ્વિલવ પરાવાસ્તવ અનુભૂતિ માટે છુદ્ધ અને તર્કના અંકુશ વિનાની અને અસંબદ્ધ સંદર્ભોમાં પ્રવર્તતી ભાષા ખોજની-યોજની પડે છે; સિતાંશુ કહે છે તેમ આ એક ઓડિસ્સુસના જેવું અશ્વણું ભાષાપ્રદેશમાં પણ સાહસ જ છે જ્યાં હલેસાને અપરિચિત કરી મૂકવાનું છે. સૂંપડા જેવું; મનની સપાટીની જાંચે કે જાંડે ઉડુચન કે અવગાહન કરતી અનુભૂતિ માટે ભાષાને કામે લગાડવાની હોય ત્યારે તે સપાટીની પરિચિત એવી સરેરાશ ભાષા રહી શકતી નથી; આપણા પરિચિત વ્યાકરણના વાક્યવિન્યાસને અવગણે છે, ફેરવે છે, ઉપરતળે કરે છે, જોડે છે - નવાં જોડાણોમાં જોડે છે, અંતસ્તલની ભાષા-ડૂબકી કંઈ અગોચર, અતાર્કિક, અસ્તવ્યસ્ત, શબ્દસંઘર્ષની સંકુલ રીતે કલમે કરતી નવો શ્રવંત ભાષાપદાર્થ સર્જતી, ઉપર આવે છે; આમ પ્રાચીન 'મધ્ય-કાલીન આધ્યાત્મિક ડૂબકીની ભાષા તથા મનસ્તલ કે મનોનલની ભાષા સપાટીની સુવ્યવસ્થાને વેરત્રિખેર કરી નવાં સર્જકજોડાણો કરી લગભગ નવી ભાષાનો પ્રપંચ સર્જીને જ જાંપે છે. આમ થાય છે ત્યારે કવિતા આપણને એવડી રીતે દુર્બોધ લાગે છે; અનુભૂતિમાં તો તે મૂળેય દુર્બોધ છે જ, સુવ્યવસ્થિત ભાષા-વિન્યાસમાં પણ; હવે તો અભિવ્યક્તિ પણ સુસ્પષ્ટ-સરલ-સાદી સહજ ન હોઈ સરલ અર્થઘટનની આડે આવે છે; કવિતાપ્રવૃત્તિ માત્ર મનોમય, પ્રારંભિક ઉપર-ઉપરની કક્ષાએ જ કંઈક વ્યવસ્થિત લાગવાનો સંભવ છે. અન્યથા મનસ્તલ કક્ષાએ કે મનસાતીતની કક્ષાએ મનની સપાટીની ભાષા એને પરવડતી નથી, કશાક વાચ્ય, અશ્વણુ તેજોધૂમિલ નૈહારિક અનુભવ આગળ સપાટીની ભાષા

અકિ ચિત્કર નીવડે છે, હુકિ છે. શક્તિશાળી સર્ગક વ્યંજનાશક્તિ અને પ્રતીકા-
ત્મકતાથી મૂળ વાસ્તવને 'સગભગતા'થી જ ગ્રહી શકે છે અને અઘાવધિ
અપરિચિત એરી અનુભૂતિનું ધૂધળું દર્શન, અઘાવધિ અપરિચિત એવા ધૂધળા
ભાષાપ્રપચને પ્રતીકાદિથી તેને નિરૂપિત કરવા મથે છે પણ તે 'સગભગ-તા'થી
જ; પરિણામે સર્ગગુણ ધરાવતી કાવ્યકૃતિમાં નુબોધતા તો તેની પ્રકૃતિગત
Inherent જ છે, તે બેવડાવતી હશે, પણ સારા રસિકોની ભાવનયાત્રા આવાં
સાહસોને આવકારે છે એક ભાવનમાહસરૂપે, કારણ કે જે રસની ઉપલબ્ધિ
માટે આખું સંવિત્તંત્ર કામે લગાડ્યું છે તેને તેમાંથી યોગ્ય અને સુપર્યાપ્ત એવું
અતિ સંદુલ અનુભૂતિનું 'રસ' નામક વળતર મળી રહે છે. 'સાદી ભાષા સાદી
દડી સાદી વાત વિવેક'માં કર્શુ્ય ભાષાકીય અભિનવ Encounter નું સાહસ
ન હોય તો રસિકોનો ભાવનપુરુષાર્થ છેવટે એળે જતો હોય છે; અથવા વધુ
વપરાયો રહી અકૃતાર્થ બની રહે છે.

વિવેચન-સર્જન અને એવું બધું | નીતિન મહેતા

વિવેચન મોટે ભાગે દરેક સમયમાં એક મૂંઝવણ કે પડકાર રૂપે જ આવતું હોય છે. વિવેચનની કોઈ ચોક્કસ પદ્ધતિ સ્થાયી રહેતી નથી. વિવેચક કોઈ એક પદ્ધતિ સ્વીકારી પોતાની સમગ્ર વિવેચનપ્રવૃત્તિ ભાગ્યે જ કરી શકે છે. સર્જક દ્વારા રચાયેલી કૃતિ ભાવક પાસે અનેક પ્રક્રિયા વડે પહોંચતી હોય છે. પણ બંનેનું Meeting Place કૃતિએ કૃતિએ બદલાયા કરતું હોય છે. બંનેની ભાવનપ્રક્રિયા સમાપ્તરે ચાલતી હોય એવું માની શકવાનાં કોઈ કારણો નથી. વિવેચનની અનેક શૈલીઓની વિભિન્નતાને કારણે, અનેક વિચારોના આંકમણ તથા છેદનને કારણે વિવેચનમાં હંમેશાં મોટે ભાગે મૂંઝવણભરી પરિસ્થિતિ પ્રવર્તતી જોવા મળે છે. આપણા જમાનામાં વિચાર અને ભાષા સામસામા છેડાના વિવેચનનાં શસ્ત્રો રહ્યાં છે. કૃતિનું વિશ્વ જો છે તે અને એ જોના વડે સિદ્ધ થતું આવે છે તે ભાષા વિશે વિરુદ્ધ છેડાના મતમતાંતરો પ્રવર્તે છે.

આ પરિસ્થિતિની અતિશયોક્તિથી અકળાઈ જવાય એવું પણ બને. જે થાય છે તે કદાચ શબ્દાંતરે પુનરાવર્તન પણ પામતું હોય તેવું લાગે. જે છે તેનાથી અકળાઈ ગયાની લાગણી હોય, તે પ્રત્યેનો વિરોધ પણ હોય પણ મૂળ પ્રશ્ન તો છે સર્જનનો. આપણું સર્જનનું ક્ષેત્ર ઓડી-બામણીનું ખેતર બની ગયું છે. સર્જનનો લીસો દુકાળ પ્રવર્તે છે. સર્જન સ્વયં કમશઃ નિર્વીર્ય બની ગયું હોય તો વિવેચન ચિક્કસી કેવી રીતે શકે? તમે વિવેચનની કોઈ પણ પદ્ધતિ, પૂર્વ કે પશ્ચિમની મીમાંસામાંથી લાવો તેથી શો ફરક પડે છે? સર્જકો મોટે ભાગે પોતાની સિદ્ધ થયેલી શૈલીઓનું જ પુનરાવર્તન કર્યા કરતા હોય તેમાં વિવેચનનો શો વાંક?

હા, વાક તો ખરો જ તેને માટે પાછું વિવેચન લખાય ત્યારે માત્ર હસવું આવે, પણ હસવાથી આ પ્રશ્ન ટળી જતો નથી કૃતિને સમજણ હોય તો વિવેચનની કોઈ પણ પદ્ધતિ ખમી શકે-વિવેચને મ્યાપી આપેના મૂલ્યો સ્થાયી તો નથી જ આજે જે વિવેચનપદ્ધતિ છે તે આગની પેઢી પાસે ન હતી, ન હોય તે આભાવિક છે પણ આજની વિવેચનની નવી વિચારણાથી તમે મધ્યકાલીન કૃતિને પણ નવા સદર્શમાં તપાસી શકો વિવેચકનો મોભો તો કૃતિએ કૃતિએ બદલાતો હોય છે Catherine Belsey નામના લેખિકાએ અત્યારે પ્રવર્તતી જુદી જુદી વિવેચનશૈલીઓનો પરિચય તેના પુસ્તક 'Critical Practice' મા કરાવ્યો છે અને નવ્યવિવેચન' કથા ક્યાં કૃતિની તપાસમાં મુશ્કેલીઓ અનુભવતું હતું તેની ચર્ચા કરી છે તથા Barth, Macherey, Lacan તથા Derridaના વિવેચનાત્મક અભિગમોની ચર્ચા કરી છે તે બીજી યાદ આવે છે

આગળની પેઢીના વિવેચનો નની પેઢીને હમેશા અધૂરા અથવા તો ઘણી બધી મર્યાદાઓથી ભરેલા લાગ્યા છે આજે જે રીતે આપણા ઘણા વિવેચકો વિવેચન કરે છે તે તો આગળી પેઢીનો વારસો જતન સ્વીકૃત ગળાવી જ રાખે છે ઘણી વાર કૃતિને નિમિત્તે વધારે કાતવાની અને ત દ્વારા જ્ઞાના બનવાની હાશ કેટલાક પૂરી કરે છે કેટલાક તો વળી કૃતિને નિમિત્ત બનાવી પોતાના વિચારને સાચો કેવનાના મરણિયા પ્રયત્નો આદરે છે કેટલાકને મન કૃતિનો ખીજ લાપામાં અનુવાદ કર્યો એટલે બસ પત્યું આપણે ત્યાં હજી પણ 'વિવેચન' સરખા blanket term મા જ વપરાય છે વિવેચન જાણે કે એક પુસ્તક ઉપર ખીજું પુસ્તક લખતા હોઈએ એવું ઘણી વાર બની રહે છે જે દિશામાં પવન આવ્યો તેને આધારે તરી જવાની વૃત્તિ તો વિવેચક માટે જાણે કે સાધારણ ઘટના બની ગઈ છે હવે સવાય એ છે કે આપણે કૃતિ(text)ના વિવેચનમાં જે વિવેચનની પદ્ધતિ અખત્યાર કરીએ છીએ એનું મૂળ, એની પાયાની ઉપપત્તિ કે વિચારણા શું વિવેચક જાણે છે ખરો? કેટલીક વાર તે માત્ર નામો તથા વાદ (isms) મરકાવવાની રમત રમતું હોય તથા દલમાં રાચતું હોય તેની ચકા પણ જાય છે 'સરચનાવાદ', ફ્રીનોમિનોયોજી, ચૈતન્યવાદી અભિગમ, Deconstructing The Text (દેરિદા), અથવા તો લેવી સ્ટ્રોસની વિચારણા કે પોલ દુ મેનની વિચારણા અથવા રિચાર્ડ પોઈરાઈર, હેરોલ્ડ બ્લુમ - આ બધા વિવેચકો, વાદોની વિચારણા કયા સદર્શમાં આવી, તેના કાગણો કયા, તેની વિવેચનપદ્ધતિ, આપણા સદર્શ તથા કૃતિઓની વિચારણામાં કેટલે અંશે આત્મસાત્ થઈ શકે તે પણ 'કૃતિ' લઈ તપાસ કરી શકાય, વિચારી શકાય.

ઘણી વાર 'કૃતિ'ના મૂલ્યાંકનમાં વિવેચક ત્રણવાર પદ્ધતિઓ એકસાથે મૂંઝવી
 મારતો હોય તેવું કયાં નથી બન્યું ? આ બધી ચિન્તાઓ કરવાથી કંઈ વળવાનું
 નથી. કોઈ પણ વિવેચનપદ્ધતિ તેની સમગ્રતામાં બાણીએ, પછી કૃતિની
 વિવેચનામાં Practical criticismમાં તેને અખત્યાર કરીએ ત્યારે જ વિવેચક
 તરીકેની કસોટી થાય છે. ઘણી વાર એવું બને છે કે એકાદબે લેખ વાંચી
 તેના વિશે આડેધડ અને એલફેલ ખોલી-લખી શકાય છે. એક જ કૃતિ લઈ,
 તેની સર્વ વિચારણાના સંદર્ભમાં તપાસ ન કરી શકાય ? વિવેચનની અનેક
 શૈલીઓ પ્રવર્તે છે, જે તે પ્રવર્તમાન શૈલીઓ વડે દરેક વિવેચક એ કૃતિને
 તપાસે તો ? આમ એક સર્જનાત્મક કૃતિના અનેક શૈલીઓનાં વિવેચનો અલગ
 અલગ વિવેચકો દ્વારા મળી શકે. માટે એક કૃતિ લઈ, તેની આ સર્વ વિચારણાથી
 અર્થાંકરવી જોઈએ.

મોટે ભાગે સૈદ્ધાંતિક વિચારણામાં આપણે સંજ્ઞા રહેવાનો પ્રયત્ન કરીએ
 છીએ, પણ 'કૃતિ'ને લઈ, આ વિચારણાઓ બ્યારે તેના પર સ્થાપવાનો પ્રયત્ન
 કરીએ છીએ ત્યારે ખીબ જ પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. સર્જનના સંદર્ભમાં આપણે
 વાંચેલી, વિચારેલી, સમજેલી પદ્ધતિ કેટલે અંશે કૃતિ સુધી પહોંચાડવા ઉપકારક
 નીવડે છે તેની તટસ્થતાથી, નિર્મમતાથી, મુગ્ધ બન્યા વિના વિચારણા થવી
 જોઈએ. અલબત્ત આ આદર્શ સ્થિતિ છે. એક પદ્ધતિ સારી અને ખીછ વિવેચનની
 શૈલી કે પદ્ધતિ નબળી અથવા તો અર્થોગ્ય છે તેવું માનવાનું કોઈ કારણ નથી.
 આમ તો સર્જન નબળું હોય ત્યારે 'વિવેચનનો યુગ' ખેસે છે, આને વિવેચક
 પોતાની અગત્ય ગુમાવતો, અસર વિનાનો રહ્યો છે. તેનું વિવેચન માત્ર પુસ્તકના
 પ્રકાશનમાં ગણનાપાત્ર ઉમેરો કરે છે. ઘણી વાર એક જ કૃતિનાં અનેક વિવેચનો
 તપાસતાં ફરી ફરીને એક જ વાત શબ્દાંતરે પડેલાં જોવા મળે છે. કેટલાક
 અભિપ્રાયો આપે છે, કેટલાક વળી કૃતિને ફિલસૂફીની આંખે નિહાળે છે, કેટલાક
 તેની વૈજ્ઞાનિક તપાસ આદરે છે. કેટલાક તો વળી સર્જકના જીવનને બારી માની
 તેમાં ફેદી પડે છે અને ખાંખાંખોળાં કરી, તેના જીવનની વીગતોને મારીમચડી
 તેની લખાયેલી કૃતિની સાથે મરણિયા બની જોડે છે. આ વેઠિયાટ્ટિ કૃતિના
 ભોગે થતી જોવામાં આવે છે. કેટલાકને માટે કૃતિ વર્ગમાં નીવડે તો જ કૃતિ છે
 બાકી કશું નહીં. કેટલાક તેની ત્રીણી દૃષ્ટિમાં કૃતિને પરાવવાનું ભગીરથ કાર્ય
 કરી કોઈ પણ વાદ જોડે તેનો સંબંધ સ્થાપીને જ જાંપે છે. કૃતિ જાણે કોઈ
 મુખ્ય વાદની જ વાત કરે, કોઈ કોમની જ વાત કરે તો જ સફળ. એના માપદંડો
 તેણે રાખેલા છે. આમાં મળા એ છે કે મોટા ભાગનાને ખબર જ નથી કે પોતે

કમો ખેલ કરે છે, પોતે એક વિવેચક તરીકે કંઈ નિષ્ણાથી કૃતિ જોડે સંકળાયેલો છે. છતાં આ રમત ચાલ્યા કરે છે. છેલ્લે ગાળાગાળી કરી, સમાધાનો સાધી, દલી-દૂધિયા બની, ઝાની-અઝાની બનવાની અથવા તો કોઠ-મોટ બનવાની કશીક ખસંદગી તેઓ અનણપણે કરી લેતા હોય છે.

આજે એક બાબુથી કૃતિના અસ્તિત્વ વિશે જ એક પ્રકારનો સંશય સેવાય છે. એક પછી એક ખડકાયે જતા પ્રયોગમાં વ્યાપી વળેલો ધોંધાટ ચારે બાબુ સર્જન તથા વિવેચનમાં છે. સર્જક કે વિવેચક પોતે શું કરવું છે, શું નથી કરવું તેની દ્વિધામાં જ ભણે છે. કૃતિનું અસ્તિત્વ ખરેખર ક્યાં છે? કૃતિ શું માત્ર તેનું અસ્તિત્વ વર્ગમાં ધરાવે છે? કે આપણો વિવેચક પદ્ધતિસરની કોઈ એક વિચારસરણીને કૃતિના વિવેચનમાં સિદ્ધ કરી બતાવે છે? આમ વિવેચન એક Problematic activity બની ગયું છે. હાર્ટમેન જેવા તો કહે છે કે સારામાં સારો વિવેચનનો લેખ આખરે તો Secondary Product બની રહે છે. અથવા ઘણી વાર ખીળાં વિવેચનોના પડછાયામાં બેસીને તે લખ્યા કરતો હોય છે. કલાનો લોકોમાં પ્રચાર-પ્રસાર કરવા યોગ્ય અવતરણોનો આશરો એક બાબુથી લેવાય છે. તાળીના ગડગડાટ આથી મળે પણ આ તાળીના ગડગડાટનું આયુષ્ય એ પછી તેના વિવેચનનું આયુષ્ય બની રહે છે. ઉત્તમ કળા કાં તો ઉપેક્ષિત થાય છે, મૌનથી, તેને પશ્ચાદ્ભૂમાં ધકેલી દેવાથી. લોકચાહુના મેળવતી મોટા ભાગની કળાઓ સમૂહ માધ્યમોમાં ધોંધાટ કરી પ્રવેશ મેળવી ચોમાસાના જંતુઓની જિન્દગી ભોગવતી હોય છે. -કેટલીક કૃતિઓ માટે તૈયાર વિવેચનો મળે છે આમ જોઈએ તો વિવેચન બે અંતિમોમાં વિસ્તરે છે. ઉન્નતશ્રુ ને છીછરાં વિવેચનો એક સાથે, એક સમયે, એક કૃતિનાં જોવા મળે છે. બંને વિવેચનો કૃતિને કૃતિ તરીકે જોવાની કેટલી જવાબદારી સ્વીકારે છે તથા કૃતિના નિમ્નધનને કંઈ રીતે તપાસે છે તેવું કુતૂહલ સ્વાભાવિકપણે આપણને થાય. કેટલાક તો વળી વિવેચન પર બટકબોલું બોલી, તેને અલંકારોનો ઓપ ચડાવે છે ત્યારે તેની ઠાવકી કેળવેલી આધાર્ષ જોવાની મળ પડી જાય છે. આ બધાંને છાપખાનાની એક વધુ ભૂલ માની સ્વીકારવાની ઉદારતા ફરજિયાતપણે કેળવવાની રહે છે. આ સિવાય તમે કરી શું શકો ?

આવી પરિસ્થિતિમાં સાહિત્યનો પ્રામાણિક, નિષ્ઠાવાન અભ્યાસી મૂંઝાય તે સ્વાભાવિક છે. જોકે એવા લોકો પણ કેટલાક વ્યવહારે સાચવવા જતાં આ દ્વિધા, અકળામણો થોડી ટાણો માટે ભૂલી જતા હોય છે. 'પ્રામાણિકતા', 'નિષ્ઠા', આ શબ્દોના અર્થો રંગ બદલ્યા કરે છે. ચાલે. તેને પોતાને literature as

such માટે કેટલી પડી છે તેવી પ્રશ્ન મહેરબાની કરી ન પૂછવો. આપણાં ધણાં અભ્યાસીઓનાં આવાં વ્યવહારુ મ્હોરાં જોવાનું પણ આપણી નિયતિમાં લખાયું હોય તો શું કરીએ ? તે વિવેચકની પૃષ્ઠો ઉપર, રાજ્યોમાં બળવાખોર તરીકેની જે છબિ જોવા મળે છે તે તો કેટલીક કૃતિઓ અને કૃતઓના સંબંધે જ. દરેક સમયે તેની આ radical અભ્યાસીની છબિ લાગ્યે જ જોવા મળે. પણ તે તો ચાલે, આખો સમાજ જો corrupt હોય તો પછી મારે પણ થોડું corruption કેમ ન કરવું ?

મોટા ભાગનાં વિવેચકો ચિકિત્સક કે મીમાંસક બનવાને બદલે સર્જતા સાહિત્યના સાક્ષી બની રહે છે. મૂકપણે તેઓને ઉપેક્ષા કરતાં આવડે છે. તેઓ અમુક વર્ગ માટે જ લખતા હોય તેવી મુદ્રા કેળવે છે, પણ તેની સંખ્યા જૂજ હોય છે. આવી પરિસ્થિતિ પણ હવે તો સામાન્ય બની ગઈ છે. કેટલાક તો અભ્યાસક્રમો, યુનિવર્સિટીઓ અને નાનાં જૂથોની બહાર નીકળી શકતા નથી. આવા બે અંતિમો એક સાથે પ્રવર્તતાં જોવા મળે છે. એક અંતિમ તે નાનાં અભ્યાસ-જૂથોનું, બીજું અંતિમ તે સમાજો, પછીપૂર્તિઓનું, વિશેષણના ભારથી લદાયેલી સૃષ્ટિનું, કેટલાકને તો ધરાર વિવેચક અમુક હોદ્દાઓ માટે થવાનું હોય છે. એમને વિવેચન જોડે સ્નાનસૂતકનો સંબંધ હોતો નથી. તેઓ તો સ્થાયી થવા માટે આવા એકાદ-બે પાઠ ભજવી પછી ક્યાંક અદરથ થઈ જાય છે.

સર્જક પણ અનેક રીતે આજે ચિંતિત છે. કેટલાં બધાં સાહિત્યરચયો, સાહિત્યપ્રકારો એક જ સમયે ખેડાતાં હોય છે. તેને માટે તો પસંદગીના તથા જુદા પડવાની દ્વિધા હોય છે. જે જે સાહિત્યિક શૈલીઓ વર્તમાનમાં પ્રવર્તતી હોય, જે જે લખાણની શૈલીઓ દેખાતી હોય તે બધી પદ્ધતિને સામે છેડે જઈ પોતાના સર્જનની સ્વાયત્તા તેણે સિદ્ધ કરવાની રહે છે. ધણુંબધું એકસરખું લખીને લહિયો બને, છપાવે, લખે તે લેખ તેવું માને, અથવા તો બધી જ પ્રવર્તમાન શૈલીમાં થોડી થોડી રચનાઓ કરી લઈ સમકાલીન થવાનો અભરખો પૂરો કરે અથવા તો જે જે લખાય છે તે બરાબર આત્મસાત્ કરે અને ખોતે આવું તો લખશે જ નહીં તેવી પ્રતિજ્ઞા કરે, ટોળાં કરતાં જુદું લખવાની નેમ રાખવી કે નહીં તે પસંદગી તેણે પણ કરવાની છે. આવા સર્જક હંમેશાં ઓછા રહેવાના, તેઓ સમકાલીનોના ટોળાથી જુદા પડવાના. કેટલાક સર્જકો અમુક-તમુક વિવેચકોને ધ્યાનમાં રાખીને જ પશુકર્મ કરતા હોય છે. વગદાર સર્જકો વગદાર વિવેચન ચપટીમાં હાંસલ કરી લેતા હોય છે. સાચો સર્જક તે કંઈ

વાતાવરણ કે કટોકટીની રાહ જોઈ બેસી રહેતો નથી કટોકટી અદરની વસ્તુ છે, આથી વાતાવરણ સામગ્રી બની શકે પણ તે કંઈ કાયદો નથી

વિવેચન કેવું છે, કેવું હોવું જોઈએ, કેવું હવું તે પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવાથી વિવેચનાત્મક આમોહવા બદલાઈ જશે એવા ભ્રમમાથી ત્વગિત મુક્તિ મેળવતી જોઈએ ગઈકાલનું વિવેચન આજે સાગ્રે જ પ્રમ લાગે છે દરેક કૃતિ સ્વયં વર્તમાન છે તો વિવેચન પણ વર્તમાન કેમ ન મની રહે ? જો કે પોતે દુ માન જેવા માટે તો વિવેચન જ વિવેચનની સામે પડ્યું છે પોતાની આ વિચારધારાને તેના Criticism & Crisis લેખમાં, વિવેચનની સાધના સદર્ભે તેણે વ્યક્ત કરી છે જોકે વિવેચન વિશેની તેની પોતાની વિભાવના પણ તેના મોટા લાગના લેખમાં સાગ્રે જ સ્પષ્ટ થાય છે અથવા તો અવસ્થિત રીતે તે ગૂંચ કરી શકે છે તેણે જામા કરેલા મોટા લાગના પ્રશ્નોના અવસ્થિત જવાબ તેની વિવેચન પદ્ધતિમાંથી આપણને સાપડતા નથી આનું મારણ તેનું ગદ્ય છે તેની લખાવટની પદ્ધતિ છે ઘણી વાર લાખ ના પ્રપચ નીચે તેના વિચારો દર્શાઈ જાય છે અથવા તો અસ્પષ્ટ રહી જાય છે કૃતિ બને સકુલ હોય પણ વિવેચનની લાગના સ્પષ્ટતા, તાર્કિકતા ન આવે તો નાના વિચારો પણ કેવા દર્શાઈ જતા હોય છે તેનું ઉદાહરણ પોતે દુ માનની ગદ્યગીતિમાં જનર્થ સમાય છે અમ વિવેચનની પદ્ધતિ અને તેની પોતાની વિવેચનની ૧૯૧૧ નવ્ય સારવાન અંતર પડી જતું જેવા મંત્રે છે તેની નોંધ હાઈમેને લીધી છે પણ તેની વેધક દષ્ટિ કૃતિના હાર્દ સુધી જવાની સક્ષમ નવૃત્તિ ન વેદન પદ્ધતિ તથા વિવેચનને નવી દિશા આપવાના ગંભીર પ્રયત્નોએ યુરોપની વિચાર ધારામાં નવું પરિમાણ સિદ્ધ કર્યું છે વિવેચનના પર પગગત પ્ર્યાનો કરતા કંઈ જુદું નવું, આપુ સગવડ પરિમાણ તેની વિવેચનપદ્ધતિ ધરાવે છે તે પણ કમન નવું જ જોઈએ

આ રીતે સર્જન-વિવેચન બનેલી અનેક શૈલીઓ જેવા મંત્રે છે તેનો પરિચય આપણે જોડાણથી મેળવીએ Text readingમાં અનેક પ્રતિભાવો પ્રવર્તત દે માય છે, અર્થઘટન સગા વિશે અનેક મતમતાતરો હોય, કૃતિમાં લેખનો કે જે વક્તા આશય વિશે પણ અનેક મતાતરો હોઈ શકે આ બધું પરિચયની ભમિકાને સમજાવે-વિચારીએ ને પાયાના સદર્ભો વિવેચનની અનેક શૈલીઓના ગમડીએ તો તેથી સ્પષ્ટતા થાય અમુક કૃતિ તે અમુક વાદની, અમુક રીતની છે તેમાં તેને ઢાળી દેવાથી નથી મળતો તે વાદનો પરિચય કે રીતનો માત્ર જ્ઞાની હોવાનો આડબચ તેની પોષાય છે ને કૃતક તુચ્છિતો અનુભવ

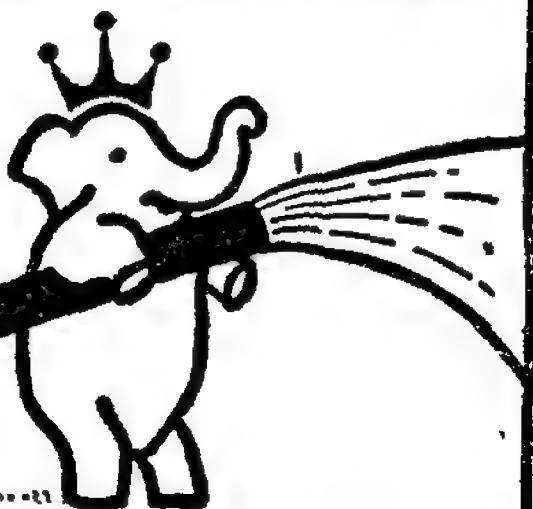
થાય છે. આ અર્થમાં વિવેચન, સર્જન સદા એક મૂંઝવણ તથા પડકાર રહ્યા કરે છે.

આપણી સર્જન-વિવેચન પદ્ધતિ વિશે સુરેશ જોષી, હરિવલ્લભ લાયાણી, સુમન શાહ, શિરીષ પંચાલનાં તથા બીજાનાં લખાણો વાંચ્યા પછી મારા મનમાં આવેલા વિચારો અહીં વ્યક્ત કર્યા છે. થોડા સમય પહેલાં જ્યોત્સે હાર્ટમેનનું પુસ્તક ‘ધ ફેટ ઓવ રીડીંગ એન્ડ અધર એસેઝ’ વાંચી ગયો. આ લેખમાં હાર્ટમેનના કેટલાક વિચારોની છાયા પણ ઝીલી છે.

નવી વિવેચનશૈલીઓ, સર્જનરીતિઓ સદા આપણને મૂંઝવે, અકળાવી નાખે, જેથી વિચારવિમર્શ થાય, થોડા ઊંડાપોહ થાય, જીવંતતા અનુભવાય, નહીંતર ખોટાં મૂલ્યો સમય જતાં સાચાં બની જશે.

હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માણ
પ્રાપ્તિઓથી સ
જાહેરકીય વિભાગ
નવીન સેક્ટર મુખ્ય ૪૦૦-૨૨
● સચિવ નવનિર્માણ હાઇડ્રો એન્ડ ને સિસ્ટમ્સ ટ્રસ્ટ

CHAITRA-PIL 118 GJ

અનુક્રમ

૧. ગુફાવોચ ઉપનિષદ	ધન્દુ પુવાર	૧
૨. દ્વિતાનો ભાષા પ્રપંચ	ઉશનસ	૯
૩. વિવેચન-સર્જન અને એવું બાધું	નીતિન મહેતા	૧૫

નાલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉપા. જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફરોગજી, વડોદરા-૨
મુદ્રણ સ્થાન : સુરભી, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ-૯.

SUNGRAD

... (1971)
...
... (1971) ...



એલૃદ-૬૦

એતદ્

એપ્રિલ ૧૯૮૯

૧૫, ૫

અંક ૬૦

તની

મુદ્રેગ એપી યડ, નૂતન મોસાયટી ફોજ ૪, વડોદરા-૩ ૦ ૦૦૨

સહતરી

શિરીષ પચાલ અચ/૧, અચાપક કુમીસ, પ્રતાપજી, વડોદરા-૨

પરમસંકિ

જયંત પારેખ એ/૨૦, અબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર

(પૂર્વ) મુબઈ-૪૦૦ ૦૭૭

રસિક શાહ ખીરાનમર, ગિલ્ડી મ ખી/૬, ફોરેટ ૨૪, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ

મુબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

હિંમત ઝવેરી

વાર્ષિક લવાજમ ૩ પચીસ

લનાજીભ ભગવાના સ્થળ

જયંત પારેખ, મુબઈ, રસિક શાહ, મુબઈ

મા મુકુન્દ દેવે 'વસંત' સેતુજીભ મોસાયટી, કાલાવ રોડ રાજમટ-૩૬૦ ૦૦૧

વિજય રોડ ૧, રંગેન રોડ આણંદ

મહાવ પ્રજાસન નગીન રોજ, રતનચાળ, અમદાવાદ

સ પાંડેશીય પત્રવ્યવહાર સો હિવા જોશીના સત્તામે ૦ વી

એતદ્ ૬૨ મહિનાની પદ્મીને પ્રગટ થાય ૭

વ્યવસ્થા અનુભા સત્તામે પત્રવ્યવહાર આ મરનામે હવે .

દિકા શિરીષ પચાલ એચ ૧, અચાપક કુમીસ પ્રતાપજી પત્રાંગ-૩૦૦૦૦૨

પ્રાણ કાવ્ય | દિલીપ ઝવેરી

દૂર ક્યાંક જળ પર્ણ વિહંગ કે નગર
ક્યાંક રિમત રંગરંગથી સભર

મને એકાદ કિરણથી અગ્નાણ સ્પર્શ વગર
પશ્ચિમે લીન સૂર્ય
આ ગીત ગાઉં છું તારું,

અધકારના અરવ શ્વાસનો, સમુદ્ર અવિચલ
એક શબ્દથી મુખરિત વિહવળ નિરવધિ ઉચ્છલ
અસંખ્ય અંગુલિ હોઠ બાહુ આલિંગન રંભન

તને સૂર્ય હું ફરી શબ્દથી
સગર્ભ કરવા ધારું
કદી પણ ગીત ગાઉં જો મારું

✱

Hamletને

ફૂલોની ચાદર ઓઢીને
જરાદ વહેલી શિશિરદેશમાં
વસંત જાગી

ધુમ્મસમાં નહિ છાંય કયાંય નહિ તેજ
વિરંજિત ધૂસર ગતિસંદેહ સ્વપ્ન

જળી ઝાકળી
સ્વર ઉચ્છ્વસ
વેદના । કદાચ સંભવ

સંભવની સરિતામાં નિશ્ચલ નાવ
આવ આ વસંતથી નવ લાયવું
જમણે હંસ પંથ ભૂલી
ફૂલોની ચાદર ઓઢી
શિશિરપિંજરે
વસંત

ધુમ્મસ
અંતિમ જન પદ

આ રસ્તાને

પડથે પડથે

અદશ્ય બનતું નગર ઘેરતું જાય

ઝોગળા ટીપે ટીપે પલાળતો

સદુ રેખાઓને દિવસ

હિઘાડી વિગત ઢાંકતો જાય અંતરો

ફૂલ પાંખડી પાંખ પાંખ પીંછાં રેયા રજ તંતુ

છેવટે ગુલાબ પંખી

અને છેવટે ગુલાબ નહિ નહિ પંખી

નગરે બીડ

બીડમાં રસ્તા ડામર પથ્થર કંદર રેત ધૂળ રજ કંઈ નહિ

તે આ રસ્તો

નગર આખરે મકાન નળિયાં તડકો છાયા

પડછાયાનાં બગર

હાટે ચોટે ચોટે સળવળતી શેરીમાં

માથે પાટી હાથે લારી ખૂણે એક બાંકડો દુકાન

પાસે દુકાન આથે દુકાન સાથે દુકાન માથે દુકાન

જોડી

બગર વચ્ચે પડછાયાનાં બગર

આપી પડછાયા લઈ પડ્યા

રસ્તે ટોળાં

રસ્તે બીડ

બીડમાં ધણાકોણીડીંચળુચપ્પલવાસ પૂમડા

પરસેના લડપડનાં પગલાં ધણા સિમ્તર થંભો ધણા ચાલો સિમ્તર ધણા ટોળાં

ટોળીડીંચળુચપ્પલ

નપ્પલ હેઠળ પડખાયા

ને પડછાથે પડછાથે પડન. પડ્યા

નપ્પ પડખાતું નગર

‘હર્ષચરિત’કાર આણુભટ્ટની ગદ્યકાવ્યશૈલી | ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા

રુચિરસ્વરવર્ણપદા રસભાવવતી જગન્મનો હરતિ ।

તન્નિ તરુણો ન હિ ન હિ વાણી વાગસ્ય મધુરશીલસ્ય ॥

કુચિર સ્વર, વર્ણ (વાન), પદ (ચરણ) રસભાવયુક્ત (એ) વિશ્વ (સમગ્ર)ના મનને હરી લે છે. તે કેણુ તરુણી છે? ના, ના, મધુર શીલયુક્ત આણુની વાણી છે.

આ ાં પ્રશંસાભર્યાં ‘વચનો આપોઆપ પડાવી લઈ કાવ્યશાસ્ત્રીઓને મુગ્ધ કરનાર કવિ આણુનો વાચિભવ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં એના અનેક રમોત્કર્ષક અંશોને કારણે વિશિષ્ટ બની રહ્યો છે. એમણે ‘ગદ્ય કવીના નિકષં વદન્તિ’ એ સૂત્રને પોતાના ગૈરીસામર્થ્યથી સાર્થક કર્યું છે. આણુ પોતાના ટીકાકારો અને સહુદય ભાવકો ઉભય પાસે ‘કાદમ્બરીજ્ઞાતામાહારોરુપિ ન રોચતે’ એવા ઉદ્દગાર કઢાવી પોતાની કૃતિની રસસંતર્પકતા સિદ્ધ કરી દાખવી છે.

કવિ આણુના આ ઐતિહાસિક ગદ્યકાવ્ય ‘હર્ષચરિત’ પાસુ એની ગદ્યશૈલીનાં બધાં ઉત્તમ લક્ષણો પ્રગટ કરી આપ્યાં છે. ગંભીર શુદ્ધિ, અત્યંત સમૃદ્ધ એવું કલ્પનાગ્રીવ મર્મસિ, વાંચવાઈ પ્રગટતું અમાપ કુતૂહલ અને વ્યવહારજ્ઞાનને વ્યક્ત કરી આપતો મંસારનો મર્વાશ્લેષી અનુભવસભાર એ આણુનાં વ્યક્તિત્વનાં નિરાશાં પાસાં છે. દરિ આણુની કૃતિઓમાં આ તત્ત્વોને કારણે મને હર આભોહવા મર્મય છે ભાવને એ એટલૂનન આવવિશ્વમાં મળી આપે છે એમનો જીવન વિશેનો વિશાળ અનુભવ, એમની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ, એમનું અતિ વેદનપટુ અને કલ્પનાપ્રવણ સંવિદ્, ભવ્ય પ્રકૃતિના નિરૂપણથી માંડીને સામાન્ય વેશપરિધાન મુધીનાં તત્ત્વોનું

એવું ચિત્રાત્મક, તરલમનોહર, મૂર્તમાંસલ અને વિસ્તારયુક્ત વર્ણન કરવા એને પ્રેરે છે કે પ્રો. વાસુદેવશરણ અગ્રવાલનાં શબ્દોમાં એમને 'વિશિષ્ટ કલાસંગ્રહના સંગ્રહાધ્યક્ષ' કહીએ તો કશું ખોટું નથી.

બાણસદના સાહિત્યનો વાગ્વિશેષ પ્રગટે છે એમનાં વર્ણનોમાં. એમની ગદ્ય-કથાઓમાંથી વર્ણનો ગાળી નાખીએ તો શું શેષ રહે ? 'હર્ષચરિત' જેવા ઐતિહાસિક ગદ્યકાવ્યમાં પણ તેમણે વર્ણનની એક પણ તક જવા દીધી નથી. કથાતત્ત્વના વિકાસની અહીં કોને પડી છે ? એવો બાલાવબોધ અન્યત્ર મળી રહેશે ! એને 'વાતા' કહેવાની ઉતાવળ નથી. 'જુઓ તો ખરા, આ આસપાસ અને ચોપાસમાં કેટલું સૌંદર્ય વિખરાયેલું પડ્યું છે ! પ્રકૃતિમાં, વ્યક્તિમાં, એની ચેષ્ટાઓમાં ઘણું નીરખવા જેવું છે. ચાલો, તમને એ મારી દિજીએ ખતાવું !'—એમ કહેતા હોય તેમ જાણે બાણસદ બધું જીણવટથી વર્ણવે છે. કેટલીક વાર તો મૂળ કથાપ્રસંગને આછોપાતળો બનાવી દર્શને પણ તેઓ નિઃશેષ વર્ણન કરતા હોય છે. આ વર્ણનોમાં સુચારુ કલ્પનારસ્યાં મંદાકિની, નિંદાધ, પ્રદોષસમય, દાવાગ્નિ જેવાં નિસર્ગની તાદૃશ છબી જીલતાં વર્ણનો છે, કુમાર દંધીયનાં, માલતીનાં, કામવિહ્વલ સરસ્વતીનાં, પ્રારંભમાં આવતી સાવિત્રીનાં, ભૈરવાચાર્યનાં, શ્રીહર્ષનાં અને મસ્કરીનાં જીણવટભર્યાં ચિત્રોમાં બાણની મનુષ્યને અવલોકવાની શક્તિ સુપેરે પ્રગટે છે. એ માનવચિત્રો, માનવચેષ્ટાનાં ચિત્રાંકનો બાણની કલ્પનાનો સુચારુ સ્પર્શ પામેલાં છે. ક્યાંક ક્યાંક પ્રાણીઓનાં સ્વભાવોક્તિભર્યાં વર્ણનો પણ પ્રાપ્ત થાય છે.

બાણની વર્ણનકલામાં તાજપનો અનુભવ થાય છે. એ એવાં નૂતન ઉપમાનો વીણી લાવે છે કે વસ્તુજગતના પદાર્થો કવિના કલ્પનારસાયણે નવું જ પરિમાણ ધારણ કરે છે. આના દષ્ટાન્ત તરીકે પ્રદોષના વર્ણનનો નિર્દેશ કરી શકાય. મંદાકિનીનું વર્ણન પણ રમણીય છે. જોકે એમાં કલ્પનાતત્ત્વ વધી જતું દેખાય. આ બધાં વર્ણનોમાં કવિનો કલ્પનાવિલાસ સુક્તપણે પ્રવૃત્ત થાય છે. પોતાના વર્ણ્યવિષયને બરાબર આલોકિત કરવા માટે કવિ માત્ર પૃથ્વી પર નહિ પણ આકાશ-પાતાળમાં ધૂમી વળે છે. અને કારણે એમનાં વર્ણનો ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય તો બને છે, પણ એ અદ્ભુતનો સ્પર્શ પણ પામે છે. નિંદાધકાળનું વર્ણન અને તેમાંયે વાતા પવનોનું વર્ણન, થોડી એકવિધતા સાથે પણ મનોહર લાગે છે. ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા અને અતિશયોકિત આદિ અલંકારોના આશ્રયથી એ આવાં પ્રકૃતિવર્ણનો દ્વારા સુંદર વાતાવરણ સર્જી આપે છે. વસ્તુના હૃદયરૂપને અત્યંત સંક્ષિપ્તતાથી અને આર્મિકતાથી રજૂ કરતી હોય એવી મંદાકિની માટે નિર્મોક મુક્તિમિવ ગગનોરગસ્ય

(ગગનઝંખી સર્પમૃતી મોક્ષગામી અનેન કાચળી જેવી) એ વાક્ય સાચુ પડતુ જણાય છે તે સૂર્યના રથના માર્ગને યમના મહિમ જેમ અનુસંગતુ અધારુ પણ કવિ 'ચરિત્રમુરગમાર્ગાનુલારણ વમમહિષ ઇવ ઘાવતિ નમમિ ' જેવુ લાગે છે સુદરતા, ભવ્યતા અને ભયાનકતા ત્રણેના વર્ણનોમા બધાની યેષિની એન્સરખી ગતિ કરે છે એણે ડરેનુ સ્મશાનવર્ણન ભયાનકતાના કેટકેટલા અધ્યાસો જાગ્રત કરી રહે છે ।

પાત્રોના ચિત્રણમા કવિનો આગ્રહ નખશિખ વર્ણન કરવાનો હોવાથી એમા વિગેર સૂક્ષ્મતા દેખાય છે ચરિત્રવર્ણનમા એમની રીતિ શિરકેશથી આરભીને ક્રમશઃ પગની આગળીઓ સુધીના વર્ણનમા રાચે છે સ્ત્રીપાત્રોના તો ઠીક પણ પુરુષપાત્રોના આવા ઝીણવટભર્યા વર્ણનો સમ્પ્રત સાહિત્યમા જ નહિ, પણ કદાચ વિશ્વસાહિત્યમા પણ દુર્લભ દંધીય-દર્શન પડી 'શૂન્યેષ્વ સનિદ્રેષ્વ દિવસતમનમ્' જેવી પરિચિતિવાળી, કુસુમધૂલિ ધવલાભિવનલ્તામિરતાહિતાપિ વદનામયક્તે (કુસુમરજથી ધવન વનનતાથી પ્રહાર નહિ પામવા છતા વેદના ધરે) એવી પ્રેમવિહવન સરસ્વતીનુ આકર્ષક વર્ણન, કુમર દંધીયનુ સૂક્ષ્મ લાવણ્યપ્રવાહવાળુ સૌન્દર્યવર્ણન ભવ્યતા અને ભક્ષકથી ભર્યું (Splendour wedded with grandeur) હર્ષનુ ચિત્રાંગન પ્રેરોતે રીઝવતા નર્મકાંડી મૂર્તિમત ભયકરતા સમા ભૈરવાચાર્યનુ વર્ણન અદ્ભુત અને દિન થડકાવી દેતુ શ્રીકંઠ નાગનુ વર્ણન, સદિષ્ટ છતા જન્મ બપોસી આવતુ મચ્છરીનુ ચિત્ર—આ બધામા માણના અનુભવ, અવનોકન અને ક પના ત્રણે લક્ષણોનો સુમેળ સધાયો દેખાશે માણના ચગિત્ર ચિત્રાંગનો—વિગિષ્ટ અને નિરાળા બની રહે છે, તેનુ એક કાગળ એ પણ છે કે ક્યારેક પ્રકૃતિચિત્રો માયે એમા આવા વ્યક્તિચિત્રો પણ સ્પર્ધામા બેતરે છે આવા વર્ણનોમા ઉજ્જવન પદમધ, મનોહારિતા અને ઉચિત શબ્દોની પસંદગી એવી તો સમુચિત થયેની જણાય છે કે બાણે જેને આદર્શરૂપ માનેના એવા ભદ્રાર હુચિશ્વરના મધ્યનક્ષણો—'પ્રવચાગ્નિ હારા કૃતવર્ણક્રમસ્થિતિ'—નો અનુભવ બાણમા પણ થયા વિના રહતો નથી

બાણના કેટલાક વર્ણનો સ વેદનવિશેષને ધનીભૂત કરવામા પણ કામે લાગે છે દુર્વાસાએ સરસ્વતીને શાપ આપ્યો તે 'હર્ષચગિત'ના પ્રસંગમા જે ઉત્પ્રેક્ષાવાળુ વર્ણન કર્યું છે, તે આ પ્રકરણનુ છે 'શાપશઙ્કાશરણાગતૈરિવ મુરામુરમુનિમિ પ્રતિયન્તસગચ્ચવ ' (બાણે કે શાપ આપશે એવી શકાથી શબ્દો આવી મધ્ય હોય એના દેવો, અમુરો અને મુનિગણ પડીને આલોટવા લાગ્યા હોય ') આવુ વર્ણન ડરીને કવિ કેવુ ભયનુ વાતાવરણ ખડુ કરી દે છે । એ જ રીતે સરસ્વતીની

પ્રણયવિહવલ મનોદશામાં માત્ર બાહ્યગોતું વર્ણન જ નૃતી મળતું, પણ કવિ એના હૃદયસ્થ લાવકંપનને પણ નોંધી લે છે. એ આખુંય વર્ણનચિત્ર જેટલું મનોહર છે તેટલું જ મનભર અને લાવપૂર્ણ પણ છે. સૂક્ષ્મ માનવસ્વભાવનું નિરૂપણ બાણે ખોટો પાઠ બોલતા ‘પઠનરુચિવહુસમાજ’ના અવલોકન દ્વારા કર્યું છે. પ્રાણીઓની લાક્ષણિકતાનું બાણે કરેલું વર્ણન પણ એટલું જ સૂક્ષ્મ અને સ્વાભાવિક છે. એમાં આપણે દર્પશાત હાથીના વર્ણનને ગણાવી શકીએ. એવાં કેટલાંક વર્ણનોમાં લાક્ષણિક નમૂના તરીકે મમ્મટે સ્વભાવોક્તિના દષ્ટાંત તરીકે ટાંકેલું, ‘પશ્ચાદલ્લિખપ્રસાર્ય...’થી શરૂ થતું પ્રભાતમાં જાગી ગયેલા અને આળસ મરડીને ટદાર થતા અશ્વના ચિત્રને મૂકી શકીએ : ‘એક પગ પાછળ પ્રસારીને, પીઠ નમાવવાને લીધે વિસ્તરેલા અંગને ઊંચે લંબાવીને, જેણે ડોક વાંકી વાળા છે એવો અશ્વ, મુખને છાતી પર ટેકવીને, ધૂળથી રજ્જેટાયેલી કેશનાળી હલાવીને, ઘાસના કેળિયાની ઇચ્છાથી ફફડતા નસકોરાંનાળા મુખવાળો, ઊંઘમાંથી ઊઠેલો ધીમું ધીમું હણહણતો ખરીથી ધરતીને ખણી રહ્યો છે.’ આ વર્ણનમાં કવિ બાણની પ્રાણીના સૂક્ષ્મ અવલોકનની શક્તિ આસ્વાદ્ય રીતે પ્રગટી રહે છે. ઉપરના મુક્ત અનુવાદમાં પણ એક સ્વાભાવોક્તિ દ્વારા ચિત્ર બરાબર દોરાતું દેખાશે.

કાલિદાસ જેમ એમની ઉપમા માટે પ્રથિતયશ છે, એમ બાણ દ્વાય એમની ઉત્પ્રેક્ષાઓ માટે સુપ્રસિદ્ધ બને છે. આમ તો ઉપમા, રૂપક, પરિચંપ્યા, અતિશયોક્તિના એમના પ્રયોગો પણ પ્રસન્નકર છે, છતાં એમનાં વર્ણનો ઉત્પ્રેક્ષાથી રચાતી પરંપરાઓથી વિશેષ આહવાદક બને છે. સરસ્વતીના રતૂમડા ગોળં માટે એમણે પ્રયોજેલી ઉત્પ્રેક્ષા જુઓ : ‘વદનપ્રવિષ્ટ સર્વવિદ્યાચરણાલક્ષ્મીનેવ પાટલેન સ્ફુરતાં દશનચ્છેદેન (જાણે મુખમાં પ્રવેશેલી સર્વ વિદ્યાઓના ચરણ પરના અળતાના લાલરસથી પ્રગટ થતી દંતાવલિવાળી...) એવી જ રીતે સરસ્વતીના પરિમલ્લથી આકર્ષાયેલાં અને મુખ આસપાસ ચઢાકારે ઊડતા ભ્રમરદુલોને મૂર્ત શાપાક્ષર (શાપાક્ષરૈરિવ ષટ્ચરણચક્રેરાકુલ્યમાળા) કસ્પવામાં કેટલું અધુ ઔચિત્ય છે ! એ વર્ણન સરસ્વતીના અમંગલ ભાવિનું, પણ કેવું સૂચન કરી રહે છે ! અલબત્ત, કુમુદો, ભ્રમરો, મણિઓ, અલક્ષ્મી, નખમાંથી પ્રસરતાં કિરણો ચંદનલેપ જેવાં ઉપમાનો કે વસ્તુલક્ષી સંદર્ભોની એમની ઉત્પ્રેક્ષાઓમાં એટલો અધો ઉપયોગ થાય છે કે શ્રી. એસ. કે. ડે કહે છે તેમ ‘His manner has a tendency to degenerate into mannerism’ — એ વિધાન કેટલેક અંશે સાચું પણ લાગે છે. ઉપમાના પ્રયોગમાં પણ બાણ ક્યારેક લાઘવમાં ખૂબ કહી નાખે છે. ભૈરવાચાર્યના શિષ્ય મસ્કરીના મોટા દાંતને દૂધીના પી (અલ્પાવુર્જી)ની

લૈંગિક ઉપમા આપીને એણે આજનો કવિ પણ ટગર ટગર જોયા કરે એવી નવીનતા સાધી છે । ખીજા ઉચ્છ્વાસના પ્રથમ શ્લોક 'અતિગમ્મીરે મૂપે કૂપે ફવ' જનસ્ય નિરવતારસ્ય (અતિ ગભીર (રાજની બીતર રાજના મનમાં) અતિ ઊંડા કૂવાની જેમ મનુષ્યે જીતરવું નહિ) માંની ગ્રપ્ટ અને ઉચિત એવી સમ્પ્રેષ પૂર્ણોપમા એમણે પ્રયોજી છે ।

બાણની શબ્દવાચ્ય યોજનામાં એ માધુર્ય અને લયના તરવો પણ સારા અમાણમાં જોવા મળે છે એનું લયસૌંદર્ય કે નાદમાધુર્ય તેઓ યથાપ્રસંગ ક્રોમન અને કઠોર વર્ણને પ્રયોજીને સધે છે કુત્સપદામન્દાવલોચના શિતજ્વલણિકાપદ્મ રાગમણ જેવી નાની સામાસિક ગ્યનાઓમાં પણ એ વ્યક્ત થાય છે પરંતુ અહીં એ પણ નોંધવું જોઈએ કે એનું પગલામ કેટલીક વાર ત્વદ્ગ તુદ્ગતરદ્ગતરતલ તર તાર તાર કામ્ અને મગધતે, મકિનપુદ્મ મુવનમૃતે મૃત માવને મેવચ્છિદિ મવ મૃવસિ મન્નિરમ્મત । જેવા કૃત્રિમ વર્ણાનુપ્રાસમાં આવે છે બાણની રચના સમાસમુખ્યથી ઓજસ્વતી બને છે પણ એવા લાખા સમાસો પ્રો કીધ કહે છે તેમ સુઘટિત હોય છે અને વચ્ચે વચ્ચે દ્વ । ગમ્તો પણ આવે છે

સ્તુતિપદ્યની બાણની બે ત્રણ વિશિષ્ટ રીતિઓ છે તે પણ અહીં નોંધવી નર્થએ એક તો વર્ણ વિવચના એક અર્થ લેતા વિરોધી વસ્તુઓનો સમન્વય દખાય અને બીજો અર્થ લેતા એ વિરોધનો પરિહાર થાય એવી વિશિષ્ટ વાક્યચત્વના એ કરે છે જેમ કે સસ્વતીના વર્ણનમાં સનિહિત વાલા વકારા માસ્વા મૂર્તશ્ચ જેવામાં એનું દષ્ટાન્ત મળે છે આ જ સુકિત એમણે હર્ષના પોતાના પિતૃઓના અને સ્થાપેવીશ્વરની નનતાઓના વર્ણનમાં અપનાવી છે. (માતર્ગંગામિય શૈલાવયશ્ચ ગૌર્ય વિમનનાશ્ચ વગેરેમાં) આવો જ પ્રયોગ પાછો હૈરવાચાર્યના રાજ્ય પુખ્તમૃતિને કરેલા ઉદ્દ્યોધનમાં થયો છે ઉક્તિના વૈચિત્ર્ય માટે દાનરત્ન કર્મનુ સાધનશ્રદ્ધા ન કરિકીટવુ જેવો પરિસંખ્યા અલખરનો ઉપયોગ પણ એ કરે છે

બાણની શૈલીને પણ એની સીમા છે કવિનો મુક્ત કાવ્યના વિલાસ ચરાચર માથી ઉપમાને શોધી લાવે છે અને એમણે પોતે ગાધેતુ 'તવવૃત્તાન્ત ગામિની' લક્ષણ સમર્થન કરના એ મથે કે, છતાં આ કાવ્યનાઓમાં એમનો પુરાણ, દર્શન શાસ્ત્ર, વ્યાકરણ આદિનો ઊંડો અભ્યાસ પ્રગટ થાય છે એ જેમ એની સિદ્ધિ છે તેમ એ કેટલીક વાર ભાવક માટે અર્થગ્રહણમાં અતરાયરૂપ પણ બને છે જેમકે અમુકમયન અગેના સદર્શનો બાણે કેટલી બધી વાર ઉપયોગ કર્યો છે !

એ તો ઠીક ચ્યંવને ઇન્દ્રના હાથને સ્તંભિત કરી દીધો, દક્ષપ્રજાપતિના યજ્ઞ વખતે સૂર્યનો દાંત ભાંગેલો, ‘વાલખીલ્ય’ ઋષિઓ (સાઠ હજાર), સૂર્યનું સુષુમ્ણા કિરણ, આ બધું બાણની કલ્પનાઓને સમજવા વિવરણની આવશ્યકતા ઊભી કરે છે. પ્રસન્નવૃત્ત્ય... આદિ વ્યાકરણશાસ્ત્રના ઉલ્લેખો અને બંદીબંધના ‘તદપિ મુનિગીત...’વાળા શ્લોકમાં સંગીતની વિશિષ્ટ પરિભાષાના ઉલ્લેખો પણ ઊંડા વિવરણથી જ ગમ્ય થાય તેમ છે કયાંક કયાંક અનુચિત કલ્પનાઓ પણ તેઓ કરી લે છે. એમની શૈલી ધણે સ્થળે સૂત્રાત્મક બને છે. સર્વસામાન્ય સત્ય (universal truth)વાળાં કેટલાંય વાક્યો તેમાં દેખાય છે. વસ્તુનિરૂપણને કેવળ બુદ્ધિચાતુર્યયુક્ત અને નીરસ બનાવી દે એટલી હદે પણ ક્યારેક જાય છે.

કયાંક કયાંક એમની વર્ણનની સૂક્ષ્મતા બિનજરૂરી હોય છે. એ ક્યારેક વ્યક્તિઓના વર્ણનમાં વિચિત્ર કલ્પનાઓ પણ કરી બેસે છે. દધીચના વર્ણનમાં નાકને આંખરૂપી નદીઓ વચ્ચેનો સેતુબંધ કહ્યો છે! સરસ્વતીના પગને મદન-નગરના તોરણસ્તંભ કહ્યા છે, તે સહેજ અશોભન લાગે. એના અલંકારો ક્યારેક ગૂંચવાઈ જઈને કિલ્લટતા ઊભી કરતા પણ દેખાય. ચંદ્રની રતાશને એણે એની અંદરના હરણના લોહીથી આવેલી કહી છે! જોકે આવું અલંકારણ કે કલ્પના આધુનિક કાવ્યરીતિનું સ્મરણ કરાવે. કેવળ આજના કવિએ નહિ પણ બાણે પણ આવી ‘લોહીઝરણ’ કલ્પના કરી છે ખરી! વળી ખીજલેખાને રાત્રિના અધરોડનું ઉપમાન પણ એ બનાવે છે.

વેબરે ફંડીની તુલનાએ બાણના નીચેના દોષોની સખત ટીકા કરી છે. ‘અનાકર્ષક સૂક્ષ્મતા (Subtlety) અને પુનરુક્તિ (Tautology)’, ‘એક એક શબ્દ પર લાદેલો વિશેષણોનો અતિશય ભાર, એક માત્ર ક્રિયાપદ પાનાંઓ સુધી ટકી રહે અને વચ્ચેનો ગાળો વિશેષણો અને એના વિશેષણોથી પુરાતો રહે એવી યોજના’, ‘એક પંક્તિથી વસ્તુ વિસ્તરે એટલાં લાંબા વિશેષણોનો પ્રયોગ – આ મર્યાદાઓની ટીકા થઈ છે. ‘Inflected Language’ના બધા લાભોને ફગાવી દેતા બાણ સમાસના રૂપમાં વિશેષણોનો ખડકલો કરીને રાગે છે. વેબર નોંધે છે : ‘Bana allows no topic pass untill he can squeeze no more out of it!’

બહુ ઓછો અર્થ બહુીતો હોય તેવા શબ્દોનો પણ એ પ્રયોગ કરે છે. પ્રસન્ન = દારૂ, ઉત્પાદક = ઊંચા પગવાળા, પ્રવરસેન – પ્રવ + રસ + સન = જેને દૂધકા મારવામાં રસ છે એવાઓનો પતિ સુગ્રીવ જેવી તેમણે કરેલી શબ્દરમત શૈલીને

દુરુહ બનાવે છે શિષ્ટ સાહિત્યમાં ભાગ્યે જ વપરાતા આગુચુચ્ચિ = અગ્નિ, દુમ્ન (ધન) જેવા વૈદિક શબ્દો એ પ્રયોગે છે સ્તમ્ભરમ્ (હાથી), સ્વાપ્તેદમ્ (ધન) દોષા (રાત્રિ), નાક (સ્વર્ગ), જાણ (અગ્નિ), ગમસ્તિમત્ (સૂર્ય), નૈત્ર (રેશમી વસ્ત્ર) જેવા સામાન્ય વાચકને ગલરાણી દે તેવા શબ્દો પણ બાણુની ગદ્યશૈલીમાં ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં યોગ્યતા છે

આજના સિદ્ધાંતમાં જોતા આપણને આ ગદ્યશૈલીમાં કૃતકતા, આયાસ અતિવિસ્તાર દુરુહતા, પાડિત્યપ્રદર્શન જેવા દોષો દેખાય પણ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જોઈએ તો જણાય છે કે સંસ્કૃત ગદ્યકાવ્યમાં સર્વત્ર આજ ધાની સ્તીકાગયેરી છે બાણુસર્વ=ઉત્કલિકા-સમાસપ્રચુર-શૈલી નથી યોગ્યતા, પણ ઉત્કલિકા (સમાસ પ્રચુર), ચૂર્ણક (અ પ સમાનયુક્ત) અને આવિદ્ધ (સમાસ-હિત) એમ ત્રણે શૈલીએને તેઓ કુશળ શિ પત્રી જેમ બદનતા રહે છે ઉત્કલિકા પડી તરત જ દૂઝાનાકથોવાળી શૈલી યોગ્ય છે એ વખતનો રસજ્ઞ વર્ગ આ પ્રકારની રીતિમાં રસ લેતો હશે એમ ધાર્મ શક્ય આમ છતાં એક મર્યાદિત વિકાસ વર્ગ સિવાય આનો રસ માણનારા ભાવ । વધુ નહિ હોય એવું અનુમાન અવશ્ય કરી શકાય તેમ છે પડીથી આનુ અનકરણ કરનારાઓ શૈલીવેડામાં સરી ગયા હશે અને તેવું માહુ પરિણામ આ યુ હશે બાણુ સુબન્દુ જેવાની જિન્દગી કલાની ગદ્યકાવ્ય કૃતિઓની સમકક્ષ અન્ય રચનાઓ ભાગે જ પ્રાપ્ત થાય છે

બાણુની સુદમ અવનેકનશક્તિ, એમની ચિત્રાત્મક પર્ણનના એમનો કુદન્તપ્રેમ, ગગને ઝીલી જેવા ઉલુકત એરી એમની કેળવાયેરી આખ એવો જ સંગીતપ્રવણુ કાન, એમની પ્રપનાસમૃદ્ધિ અને શબ્દવૈભવ એ એવા શૈલીગુણો છે કે જેના વિશે બે મત ન હોઈ શકે. અન્યત્ર, એ બ્યારે ઔચિત્ય છાડી સયમનો અનાદર કરે છે ત્યારે મર્યાદાને નોતરે છે પ્રો એમ કે ડેના આ શબ્દો સાથે સમત થવા જેવું છે ‘His Choice of subject may be good, his choice of scale is fatal’

-
- સદ્ધર્મ ૧ History of Sankrit Literature V Vardachari
 ૨ History of Sanskrit Literature A B Keith
 ૩ History of Sanskrit Literature Classical Period Vol. I De & Das Gupta
 ૪ ‘હર્ષચરિત્ર એક સાંસ્કૃતિક અધ્યયન’ પ્રો વામુદેવગરગ અગ્રવાલ

ધ-ઈટર્નલ હસખંડ : એક પરિચય | વિજય શાસ્ત્રી

દોસ્તોયેવસ્કીની આ નવલકથા ઓછી જાણીતી છે. છતાં ચુસ્ત કથાપ્રપંચ અને તજજન્ય અસ્ખલિત રસપ્રવાહની બાબતમાં તે 'કાર્મિ એન્ડ પનિશમેન્ટ' જેવી ચુસ્ત રચનામાં ધરાવતી કૃતિને મળતી આવે છે. 'અધર્સ કેરેમેઝોફ'ના ઈવાનની જેમ આ કથાનું એક પણ પાત્ર 'કોઈ પણ પ્રકારની મેટાફિઝિકલ સમસ્યાનો સામનો નથી કરતું. તેમની સમસ્યાઓ તેમની પોતીકી છે. તેમના પોતીકા જીવનસંઘર્ષમાં જ તેમનું મહત્ત્વ છે. કથાનો નાયક, હોદ્દાની રૂએ (!) ગણવો હોય તો, વેલ્યાનિનોવ છે પણ પાવેલ પાવલોવિચ નામનું બીજું એક પાત્ર વધુ ધ્યાનપાત્ર બને છે. કદાચ લેખકને અભિપ્રેત ન હશે છતાં તે મહત્ત્વપૂર્ણ બની ગયું છે. કૃતિનું શીર્ષક^૧ બહુ સૂચક છે. પાવેલ એક કરતાં વધુ સ્ત્રીઓ સાથે લગ્ન કરે છે-કર્યે જાય છે, છતાં એકેયનો પ્રેમ તેની નિયતિમાં નથી, તે નથી પ્રેમ કરી શકતો, નથી પ્રેમ પામી શકતો. પ્રેમ કરવાની ને પામવાની તેની ઝંખના પ્રબળ છે. છતાં સતત તે ઝંખનાની પરિતૃપ્તિથી તે વંચિત જ રહે છે. એ તેના પાત્રનો કુણુ છે. એની કુણુતાને ઉપસાવવા લેખકે જે વિલાવો પસંદ કર્યા છે તે બધી વખતે કુણુને માટે નિયત થયેલા નથી. કુણુને બદલે ભાવકના મનમાં ઘૃણા, લેખકના શબ્દો વાપરીએ તો exasperation, repugnance અને repulsionની લાગણીઓ જન્માવે છે. ઘૃણા, અણુગમે અને ધિક્કાર ઉપસાવતું આ પાત્ર તેમ છતાં ભાવકના ચિત્તમાં તે જ ધડીએ અપાર કુણુ પણ જન્માવે છે. ધિક્કારપૂર્ણ એવો પાવેલ તેની સઘળી મૂર્ખાઈઓ છતાં વહાલો લાગે એવો છે અને તેથી જ દોસ્તોયેવસ્કીનાં પાત્રો આગવા અર્થમાં

life-like કહેવાયા છે કેમ કે જીવનમાં પણ કોઈક ધૃણાસ્પદ વ્યક્તિ તેની ધૃણાજનક વ્યક્તિમતા છતાં અમુ- ચોક્કસ ખૂણેથી આપણામાં મમતા ઉપજાવે એની લાગી શકે છે પાવેનને જે ધડીએ તમે ચાહવા જાઓ એ જ ધડીએ એ એનું તો વર્તી મેંમે કે તમે એને ધિક્કારો ધિક્કાર બાદ એનું ભોળપણ વધી પાછું એને માટે મમત જગાવે તેફની બાળક પ્રત્યે મામાપને જેમ ધડીમાં ગુસ્સો આવે પણ એ જ ધડીએ અપાર વાત્સલ્ય પણ છનકાઈ આવે એવા સમિશ્ર મદ્વિગ્ધ ભર્મિપ્રવહો પાવેનના પાત્ર પરત્વે જન્મે તેની સકુનતા એના ચરિત્રમાં આણી શનાઈ છે એને જ આ કૃતિનો વિશેષ ગણી શકાય એમ છે, કૃતિમાં પાત્રો નેખકની સહાનુ-પા[Compassion]ના આવરણમાં પીટાયેલા છે તેમનું oppression અને નેખકનું Compassion એના પાત્રોને, તેઓ દુષ્ટકર્મી હોવા છતાં, ખન બનવામાંથી ઉગાડી ને છે

પ્રથમ પ્રશ્નમાં વે ચાનિનોવ આપની સામે ઊપસે છે કથાના બે મુખ્ય પાત્રોમાંનું તે એક છે છતાં તેને નાચ-પટે ઝાપી શકાય કે કેમ તે એક પ્રશ્ન છે તે આત્મનિરીક્ષણ કરી શકે છે મનોવિકૃતિથી પીડાય છે છતાં તેનાથી સમાન છે એ તેના વ્યક્તિત્વનો વિશેષ છે દોસ્તોવેસ્કી વાસ્તવની ઘટનાઓનો Springboard તરીકે ઉપયોગ કરે છે એ સાચું જના જે તે ઘટનાના અણુએ અણુને તેના પૂરેપૂરા પરિમાણમાં ઉપસાવે છે ઘટના વજનદાર પણ છે મનોસચનનોની નિમિત્ત પણ બને છે ઘટનાની સ્થૂળતા અહિંપર્ગિમાણનો પાત્રની મનોઘટના સાથે કોઈ વિરોધ નથી ઘટના તેની સઘળી સ્પર્શક્ષમતા-tangibility-અમેત સ્પર્શ બને એ દોસ્તોવેસ્કીની આ કૃતિનો નોંધપાત્ર વિશેષ છે

વેચાનિનોવ વાચક સામે એક પીડિત, અલિશાપ્ત માનુનીરૂપે પ્રવેશે છે તે અધીરો છે તેનામાં આત્મવિશ્વાસનો અભાવ છે આમ થવા માટેનું કારણ એ છે કે એના ભૂતકાળની ઘટનાઓ ઉત્તરોત્તર બદલતર સ્વરૂપની બનતી આવી છે તે કહે છે તેમ 'everything has Changed for worse' અને 'everything is a failure (પૃ ૧)' નભિયત વિશે નાહક ચિંતા કરવાને લીધે થયેલી મનની પિન અવસ્થા, રોગબ્રમ પોતે માદો છે એવો વેચા જોને Hypochondria કહેવાય છે તેનો તે ભોગ બનેનો છે તેને જાણ વિચારો આવે છે તેને પણ રોગનું જ પરિણામ તે ગણે છે । 'All these 'higher

* અહીં આપેલા પૃષ્ઠાંક Constance Garnett વડે અનૂદિત અને heinemann Lonpo વડે પ્રકાશિત 1976 ની આવૃત્તિના છે

ideas' are more illness and nothing more !” (પૃ. ૪) દસપંદર-વર્ષ પૂર્વેના બેનોવો તેની ‘એકેએક વિગત સાથે તેને એકાએક યાદ આપવા માંડે-છે. કેટલીક વિગતો તેને ‘Positive crime’ જેવી લાગવા માંડે છે. ભૂતકાળનાં સ્મરણો વેલ્યાનિનોવને ‘reformation of morals’ લાગે છે. સ્મરણોથી છૂટી શકવા તે અશક્ત છે. ‘I have not the slightest power of escaping from myself’ (પૃ. ૭) તેને મન શહેર એટલે એવું સ્થળ કે જ્યાં લોકો સ્વાર્થસાધનામાં ઉંદરની જેમ આમથી તેમ દોડાદોડ કર્યા કરે છે. બધા ‘ખુલ્લાખુલ્લા સ્વાર્થ’ દેખાડે છે. કપટ અને જૂઠાણું આચરવામાં ધૃષ્ટ છે. આવો આ વેલ્યાનિનોવ કોઈમાં અનેક ‘કેસોમાં’ સંડોવાયેલો છે. શહેરને લેખક (પાત્ર નહિ) ‘A paradise for a melancholy man’ કહે છે.

પ્રથમ પ્રકરણમાં હાઈપોક્રાન્ડ્રિઅથી વેલ્યાનિનોવ પીડાતો હોવાની વીગત-આવી તેના સન્દર્ભે બીજા પ્રકરણમાં તેની એવી મનોવિકૃતિનો પુરાવો આપતી વીગતો આવે છે. કોઈ જો મોટેથી સખડકા બોલાવીને ખાંચ યા પીરસણિયો પહેલા જ શબ્દે સમગ્ર જાણ તો તરત ગુસ્સે થઈ જતા આ વેલ્યાનિનોવને એક દિવસ ‘wretched object’ જેવો માણસ દેખાય છે. બીજો દિવસે બીજી જગ્યાએ અને ત્રીજો દિવસે ત્રીજી જગ્યાએ એ માણસ દેખાય છે. એની હૃદમાં કેપ છે. લેખકે વેલ્યાનિનોવને આ માનવીથી અત્યંત લયાકુલ થતો બતાવ્યો છે. એનું દર્શનમાત્ર તેને અસ્વસ્થ કરી મૂકે એવું છે. તે પોતે જ પોતાને પૂછે છે કે ‘What is the matter with me-am I sick on his account?’ (પૃ. ૧૦) પોતે એ માણસને જોવાથી ગુસ્સે થાય છે તે બદલ એ શરમાય છે પણ બીજી જ પગે પાછો ‘there must be reasons for my being to angry’ કહીને શરમ પાછી ઠેલે છે. પૈસો હૃદમાં કેપવાળો માણસ તેની જાસૂસી કરતો હોય તેમ એને લાગે છે. એ માણસનું તેને વળગણુ થઈ જાય છે. આવી મનોવિકૃતિનાં કારણો તે પોતે જ આ રીતે કહે છે કે-

‘I’m getting quite old, I’m losing my memory I see apparitions, I dream dreams, bells ring.....I am convinced that all this business with the crape gentleman is a dream too’ (પૃ. ૧૫) આમ પેલા માણસનું અસ્તિત્વ ખરેખર તેને માટે સ્વપ્ન જ છે. કદાચ એમ પણ હોય કે બિહામણી વાસ્તવિકતાનો મોહામોહ સામનો કરવા અશક્ત હોવાથી તે વાસ્તવને પણ સ્વપ્નની કક્ષામાં મૂકી

તેની ડારતી 'વિભીષિકા'માંથી કામચલાઉ છુટકારો મેળવવા માગતો હોય. પણ વાસ્તવને સ્વપ્ન ગણવાથી તે ખરેખર સ્વપ્ન બની જતું નથી. રાત્રે ત્રણ વાગ્યે એ માણસ વેલ્યાનિનોવના ઘરની બરાબર સામે આવી ઊભો રહે છે. પછી ધીમે ધીમે તેના ઘર તરફ આવે છે, પગથિયાં ચડે છે. વેલ્યાનિનોવ અત્યંત વિશુબ્ધ બની જાય છે. સ્વપ્ન, સ્વપ્ન મઝી નક્કર વાસ્તવ બની તેના મોંઠામોઠ આવી ઊભે છે. એ માણસ છે નટાલિયાનો પતિ પાવેલ. નવ વર્ષ પહેલાં વેલ્યાનિનોવ અને તેની વચ્ચે મૈત્રી હતી. પોતાની ઓળખ આપતાં પાવેલ એક નાટકનો ઉલ્લેખ કરે છે, જેમાં તેને પતિનો પાઠ ભજવવા આપવામાં આવ્યો હતો પણ—

“So that I did not act the ‘husband’ because I was not fitted for the part.” (૫. ૨૪).

પછી આડીઅવળી વાતો કરી, પોતે જ્યાં ઊતર્યો છે તે હોટેલનું નામ— સરનામું આપી પાવેલ પાવલોવિચ વિદાય લે છે. તેના ગયા પછી જાણે કોઈ ગંદી ચીજનો સ્પર્શ થયો હોય એમ વેલ્યાનિનોવ થૂંકે છે ને વિચારે ચડે છે. પતિના પાઠ માટે તે લાયક ન નીવડ્યો એ વાત તેના સમગ્ર વાસ્તવિક દાંપત્ય જીવન માટે પણ સાચી નીવડી હોઈ સરસ વક્તા બની રહે છે.

પાવેલની વિદાય બાદ, તેણે આપેલા, ‘તેની પત્ની નટાલિયાના મૃત્યુના સમાચારથી વિશુબ્ધ બનેલા વેલ્યાનિનોવને પોતાના નટાલિયા સાથેના સંબંધનું સ્મરણ થાય છે. એકદા લગ્ન કરવા માટે પોતાની સાથે ભાગી નીકળવા તૈયાર થયેલી એ નટાલિયા છેલ્લી ઘડીએ ફસફી ગઈ ત્યાર પછી તેના મનમાં સતત બે મહિના સુધી એક જ પ્રશ્ન ઘોળાયા કર્યો હતો કે તેને નટાલિયા માટે સાચે જ પ્રેમ હતો કે પછી ઘેલછા હતી ? નટાલિયાના વ્યક્તિત્વની લાક્ષણિકતાઓ તેને યાદ આવે છે, જેની કે—

‘To argue with that lady was impossible’

‘She never through herself wrong’

‘The husband is the first lover but never till after the wedding.’ (૫. ૨૮) લગ્નપૂર્વે પતિ તેના પ્રેમી હતો, લગ્ન પછી ક્યારેય નહિ, તેથી એના પ્રેમહીન પતિ માટે તે ‘the eternal husband’ અથવા તો ‘A husband and nothing more’ જેવાં પ્રમાણપત્રો પ્રયોજે છે.

પાવેલ માત્ર 'પતિ' જ છે. નવલકથાના શીર્ષક તરીકે પ્રયોજાયેલા 'eternal husband' શબ્દમાંનો 'eternal' શબ્દ આમ, 'Only husband not lover' જેવો અર્થ - કટાક્ષ - પૂરો પાડે છે. પાવેલ એ આવો પતિમાત્ર જ છે. આવા પતિનું લક્ષણ એ છે કે—

'Such a man is born and grows up only to be a husband and having married, is promptly transformed into a supplement of his wife...' (પૃ. ૨૬).

આવી આ નટાલિયાને તેના પતિથી કોઈ સંતાન નહોતું. એવામાં તે સગલાં થઈ એટલે કોઈ ને વેલ્યાનિનોવ પર શંકા ન આવે તે ખાતર તેણે વેલ્યાનિનોવને દૂર ચાલી જવા સૂચ્યું. તે જ અરસામાં એક આર્ટિલરી - અધિકારી સાથે નટાલિયાને સંબંધ થયો. ત્રણચાર માસ બાદ નટાલિયાનો એક પત્ર વેલ્યાનિનોવને પીટસબર્ગ ખાતે મળ્યો કે જેમાં તેને પાછા ન ફરવાનું કહેવાયું હતું. કેમ કે 'as she already loved another' (પૃ. ૩૧).

આ પછી છેક નવ વર્ષે તેના ધણી દ્વારા તેનું સ્મરણ થયું. પાકોવસ્કી હોટેલ ખાતે તેના ધણીને મળવા જવાનો સમય થવા આવ્યો ત્યારે તેણે પોતાની જાતને પૂછવા માંડ્યું કે 'ત્યાં જવાનું શું કામ છે?' 'When everything has so naturally and of its own accord ended between them?' છતાં તે જાય છે. ત્યાં પાવેલની સાથે એક નાનકડી છોકરી - લિઝા - છે. આ લિઝા પાવેલની પુત્રી છે. પાવેલની પુત્રી ગણાય છે પણ છે ખરેખર વેલ્યાનિનોવની દીકરી, પોતાની દીકરી એમ વેલ્યાનિનોવ માને છે. તેની મા નટાલિયા મૃત્યુ પામી હોઈ લિઝા નમાઈ છે. તેના (કહેવાતા) બાપ સાથે, વેલ્યાનિનોવ જુએ છે કે લિઝા દુઃખી નથી. કદાચ તે (લિઝા) જાણે છે કે પોતાનો સગો બાપ પાવેલ નથી, પણ કોણ છે તે, તે જાણતી નથી. વેલ્યાનિનોવ પુત્રીવત્સલ બની, પોતાની ઝોળખાણુત્રાણા એક ભર્યાભરાઈયાં કુટુંબમાં લિઝાને રાખવાની વ્યવસ્થા કરે છે. એ કુટુંબની કઝાવડિયા નામની સ્ત્રી લિઝાને રાખવા તૈયાર થાય છે તેનું કારણ એ છે કે વીસ વર્ષ પહેલાં આ કઝાવડિયા અને વેલ્યાનિનોવ લગ્ન કરનાર હતાં! પણ અચાનક કઝાવડિયા પોગીર્યેત્સલેવને પરણી ગઈ ને બધું અટક્યું. કઝાવડિયાને તે કહે છે કે આ લિઝા તો ખરેખર મારી દીકરી છે. પણ બીજી બાબત લિઝા તેના આ સાચા બાપ કરતાં પાલક બાપ પાવેલ માટે રહે છે તે પરિસ્થિતિ વ્યંગ્યાત્મક છે. સાચો બાપ વેલ્યાનિનોવ, સાચી

દીકરી લિઝાને, ખોટા - કહેવાતા - બાપ માટે આંસુ સારતી અદેખાઈથી જોઈ રહે છે. તેને થાય છે : 'Can she really love him so much?' (૫. ૪૭).

ખીજી પણ કેટલીક તીક્ષ્ણ, વક્તાપૂર્ણ અને નાટ્યાત્મક એવી પરિસ્થિતિઓ અહીં સરળત્ય છે. પાવેલ બાગુટોવ નામના એક માણસના મૃત્યુના ખબર વેલ્યાનિનોવને આપે છે આ બાગુટોવ નટાલિયાનો પ્રેમી હતો એમ પણ તે જણાવે છે. ત્યારે વેલ્યાનિનોવને પહેલી વાર જાણ થાય છે કે પોતાના સિવાય નટાલિયાને ખીજો પ્રેમી પણ હતો ! ખીજી વ્યંગ્યાત્મક સ્થિતિ એ છે કે પાવેલ નટાલિયાના એક પ્રેમીની સમક્ષ અન્ય પ્રેમીના રહસ્યનો સ્ફોટ કરે છે. અને ખુદ તો અચાત જ છે કે જેની સમક્ષ તે પોતાની એકમાત્ર પત્નીના એક પ્રેમીની વાત કરી રહ્યો છે તે વેલ્યાનિનોવ ખુદ પણ તેની પત્નીનો પ્રેમી જ હતો ! એના આવા અજ્ઞાનમાંથી જ્યારે - 'Now, you and you only are the one friend left to me !' જેવા ઉદ્ગારો જન્મે છે ત્યારે તો વ્યંગની પરાકાષ્ટા સરળત્ય છે. ત્રીજી વક્તા એ છે કે, પોતાની પત્નીના આવા પ્રેમી (બાગુટોવ)ના મૃત્યુ પરત્વે શોક દર્શાવતાં પાવેલ કહે છે કે - 'A dead enemy is good, but a living one is better' ત્યારે આમ તો એ પંક્તિ બાગુટોવના જીવતા ન હોવા વિશેની જ લાગે, પણ વાચક, વેલ્યાનિનોવના નટાલિયા સાથેના સંબંધથી પગિચિત છે એટલે 'living enemy' તે વેલ્યાનિનોવને લાગુ પડે એવા શબ્દો છે એ વ્યંગ્ય માત્ર વાચકપક્ષે જ ઊપમે છે, પાવેલપક્ષે નહિ હજી વધુ એક વક્તા જોઈએ તો નટાલિયાના બાગુટોવ સાથેના પ્રેમસંબંધની વાત તેના પતિ પાવેલ માટે આશ્ચર્યકારક છે તો તેના પ્રેમી વેલ્યાનિનોવ માટે આઘાતકારક. પાવેલની લાગણીઓ નરી આશ્ચર્યની, Naive છે એના વિરોધે વેલ્યાનિનોવની લાગણીઓ સંદિગ્ધ, જટિલ છે. તે પાવેલને સંબોધી કહે છે કે—

"I thought you were only 'the eternal husband' and nothing more" (૫ ૫૪) ત્યારે પરસ્પરથી અજાણ એવા બે પ્રેમીઓની પ્રેમીકા નટાલિયાના પતિ તરીકે પાવેલનું, સ્થાન કેવું હતું તે તો સૂચવાય છે જ પણ વેલ્યાનિનોવનુંય સ્થાન પ્રેમી તરીકે 'eternal lover'નું જ હતું એવ સૂચવાય છે.

અહીં કથામાં એક વળાંક આવે છે. પાવેલની વાત પરથી વેલ્યાનિનોવને શંકા પડવા માંડે છે કે તે પોતાના નટાલિયા સાથેના સંબંધથીયે કદાચ પગિચિત છે. શંકા શુ, પછી તો ખાતરી જ થઈ જાય છે કે—

“Himself he quite understands the position and will take his revenge on me through Liza.” આ શેક્ષ્પીયરે કહ્યું હતું. આ ઉદ્ગારો પરથી—

“He is tormenting me by means of Liza, that's clear! and he is tormenting Liza too.” (પૃ. ૫૭) આ લિઝા માંદી પડે છે તેના કારણમાં કલાવડિયા કહે છે કે, આપે પોતાને કાઢી મૂકી છે એમ જાણી, આઘાતથી તે આટલી બધી માંદી થઈ ગઈ છે. પણ વારતવમાં તે જાણતી નથી કે જોણે તેને કાઢી મૂકી છે તે તેનો સગો, સાચો આપ છે જ નહિ! આમ, irony of situation અનુભવાય છે.

દસમા પ્રકરણમાં લિઝાનું મૃત્યુ થાય છે. અહીંથી કથા બીજો વળાંક પામે છે. અત્યાર સુધી નિરૂપણના કેન્દ્રમાં વેલ્યાનિનોવ હતો, હવે પાવેલ આવે છે. લિઝાનો મૃત્યુનારો, વેલ્યાનિનોવ નૈતિક દૃષ્ટિએ પાવેલને જવાબદાર ગણે છે. ગુસ્સે થઈ તે પાવેલને જાણવા જાય છે. પણ પાવેલ તેના મુકામે નથી મળતો. તપાસ કરતાં તે વેર્યાગ્રહથી પીધેલી હાલતમાં જડે છે. તેને તેની પુત્રીના મરણની જાણ થતાં તે ગરજ ઊઠે છે કે “There's her father for you! find him for the burial” (પૃ. ૭૨) તેનું દંડપણે મનવું છે કે નિંદાલિયાનો પેલો લેફ્ટેનન્ટ પ્રેમી આગુથેવા જ લિઝાનો આપ છે. પણ વેલ્યાનિનોવ જાણે છે કે લિઝાનો આપ પોતે છે. લિઝાના મરણથી વેલ્યાનિનોવનો વધુ આઘાત તો એટલા માટે પહેલો છે કે લિઝા પોતાના સારા આપ તરીકે પોતાને જાણ્યાં જાળ્યાં વિના જ મૃત્યુ પામી હતી.

“His chief suffering was the thought that, before Liza had had time to know him, she had died, not understanding with what anguish he loved her.” (પૃ. ૭૪)

લિઝાની દુઃખવિધિમાંથી પાછા ફરતાં વેલ્યાનિનોવને રસ્તામાં પાવેલનો મોટો થાય છે. પાવેલ પોતાના ક્ષમની ગોઠવણ કરી રહ્યો છે. ઉત્સાહમાં છે. કહે છે “After sorrow, comes rejoicing, so it is always in life.” (પૃ. ૭૬.)

હવે બધી જ ઘટનાઓ પાવેલના આંતરિક સંબંધની વૈતરણ અંગેની છે. પાવેલ આગ્રહ કરીને વેલ્યાનિનોવને પોતાની સાથે ભાવિ ચનાર સાસરે લઈ જાય

છે. તેનું આપું ઉદાર નિમંત્રણ તેના આત્મા સુધીના કૃપણ અને ઘહેરી વ્યક્તિત્વ વર્તનને જોતાં નવાઈ પમાડનારું છે. વેલ્યાનિનોવને તો શંકા જ નય છે કે આમ કરવામાં તેની કોઈ બદમાશી, ચોજના/યુક્તિ જ કામ કરતી હશે.

ખેર, વેલ્યાનિનોવ પાવેલ સાથે ઝહિલેમિનિસ કુટુંબમાં જાય છે. પાવેલ આ કુટુંબમાંની અનેક કન્યાઓમાંથી નાદિયાને પસંદ કરે છે પણ નાદિયાસમેત બધી જ કન્યાઓ પાવેલ પ્રત્યે તિરસ્કારદષ્ટિથી જ નિહાળે છે. પાવેલ નાદિયાને વીંટી બેઠે આપે છે. નાદિયા એ વીંટી વેલ્યાનિનોવને, પાવેલને પાછી આપવા, સોંપી દે છે.

પાવેલ, વેલ્યાનિનોવને શા માટે કન્યા જોવા સાથે ધસડી ગયો તેનું કારણ મૂછતાં પાવેલ કહે છે કે એ કન્યા-નાદિયા-અન્ય પુરુષો સાથે કેવી રીતે વરતે છે તેની પરીક્ષા કરવા પાવેલ વેલ્યાનિનોવને પોતાની સાથે લઈ ગયો હતો. વેલ્યાનિનોવનું આ એક રીતનું અપમાન છે, કેમ કે પાવેલ તેને મિત્રભાવે નહીં, પણ નાદિયા અન્ય પુરુષ સાથે કઈ રીતે વર્તે છે તેના તપાસસાધન તરીકે સાથે લઈ ગયો. માણસ નહિ, સાધન તરીકે વેલ્યાનિનોવનો થયેલો આવો ઉપયોગ. પાવેલના પક્ષે વાજબી એટલા માટે ઠરે છે કે પાવેલ પોતાના પૂર્વજીવનમાં પત્નીના અન્ય પુરુષો સાથેના સંબંધને લીધે છેતરાયો છે. ભૂતકાળમાં તે નયો પતિ-eternal husband-જા બની રહ્યો હતો એટલે ભવિષ્યમાં તે એ સ્થિતિનું પુનરાવર્તન થવા દેવા નથી માગતો. આ તમકડે તો પાવેલ સંતુષ્ટ દેખાય છે કેમ કે તેણે પસંદ કરેલી નાદિયા [જો કે નાદિયા તેને પસંદ નથી કરતી!] તેની પરીક્ષામાંથી પસાર થઈ છે, સફળ થઈ છે પરપુરુષ પ્રત્યે આકર્ષાતી નથી. પણ આવા સંતોષમાં પાવેલ રાચતો હોય છે ત્યાં જ એક યુવાન છે જે પોતાને અને નાદિયાને પ્રેમસંબંધ હોવાનું તેમ જ પોતે ને નાદિયાએ લગ્ન કરવાનું પણ નક્કી કર્યું હોવાનું જાહેર કરે છે. ને પાવેલને તેમના માર્ગમાંથી ખસી જવાની ધમકીભરી વિનંતી કરે છે. વ્યંગ એ છે કે જે ધડીએ પાવેલ નાદિયાને સાવ નિર્દોષ અને અદ્વાપિ, કોઈ પણ પુરુષના સમ્પર્કમાં ન આવેલી એવી પ્રવિત્ર કન્યા તરીકે માની, રાજીયતો હોય છે એ જ ધડીએ તેની સમગ્ર માન્યતા કડકબૂસ કરી દેતા નાદિયાના યુવાન પ્રેમીનું આગમન થાય એમાં રહેલી નાટયોચિત, પરિસ્થિતિ નવલકથાના સંવિધાનનું તોલપાત્ર પાસું છે.

આ પરિસ્થિતિ માટે વેલ્યાનિનોવ તો સાવ નિર્દોષ છે છતાં પાવેલ વધુ એક વાર હતાશ બની તેની પર હુમલો કરે છે, અંતે ક્રમકાર્ષ પડે છે.

વેલ્યાનિનોવ તેને કાઢી મૂકે છે. પછી એ વર્ષનો ગાળો વીતી જાય છે. એ વર્ષ પછી એક રેલવે સ્ટેશને અકસ્માત વેલ્યાનિનોવને પાવેલનો ભેટો થાય છે ત્યારે પાવેલ પરણી ચૂક્યો હોય છે—નાદિયાને નહીં, અન્ય કોઈ સ્ત્રીને.

અહીં પણ વ્યંગ્ય એ છે કે પતિનિષ્ઠ પત્ની મેળવવાનો પાવેલનો અભરખો આ છેલ્લા કિસ્સામાંયે ફળ્યો નથી. તેની છેલ્લી વર્તમાન પત્ની તેને દબડાવે છે અને વેલ્યાનિનોવ જેવા પારકા પુરુષ પ્રત્યે આકર્ષણ ધરાવે છે. વેલ્યાનિનોવને પોતાને ઘેર પધારવા પ્રેમસૂચક નિમંત્રણ પણ પાઠવે છે. પણ, પાવેલ, પત્નીથી દૂર જઈ, વેલ્યાનિનોવને ખૂણામાં લઈ જઈ, એ આમંત્રણ નહીં સ્વીકારવા વીનવે છે !! તેની આવી સ્થિતિ પુનઃ તેને eternal Husbandની કક્ષામાં જ આણી મૂકે છે. આમ પ્રેમીપતિ બનવાની ઉત્કટ અંખના સતત સેવનાર પાવેલ માત્ર પતિ eternal Husband જ બની રહે એવો અંત ઉપરના સ્તરે તો પ્રહસનાત્મક બની રહેતો લાગે છતાં સહૃદય ભાવક તો તેની અંખનાની અકળતા તન્નન્ય આવેશાવેગ, તેની વિદૂષક સમી તરફાઓ એ બધાંની પડછે રહેલો કુરુણ અનુભવ્યા વગર રહેતો નથી. comic blendingમાં ટ્રેજિકમિક, ખલ વિદૂષક નાયક પ્રતિનાયકનાં અને ખાસ તો એવું જીવંત માનવીનાં લક્ષણો દોરતોયેવસ્કીએ અહીં સંભૂત કર્યા છે તે 'the eternal husband'ની મુખ્ય લાક્ષણિકતા ગણાવી જોઈએ.

ડૉ. ચિનુ મોદી તથા ડૉ. ધીરુ પરીખને

જયન્ત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર

૧૯૮૨ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલા મૌલિક કાવ્યગ્રંથોની પ્રથમ આવૃત્તિ માટેની ડૉ. જયન્ત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર સ્પર્ધામાં ડૉ. ચિનુ મોદી કૃત 'ખાહુક' અને ડૉ. ધીરુ પરીખ કૃત 'આગિયા'ને ઉક્ત પુરસ્કાર સરખે લાગે એનાયત થયો છે.

નિર્ણાયકો તરીકે સર્વશ્રીની વિष्णુપ્રસાદ ત્રિવેદી, શ્રી પા નટવરલાલ પંડ્યા ઉશનંસુ પટેલજી ડૉ. નટવરસિંહ પરમારે સેવા આપી હતી.

પ્રત્યયર્થા || હરિવલ્લભ ભાષાણી

પ્રિય ભાઈ સુરેશ,

એતદ્ - પૃથ્વા કોસિન્સની નવવસ્થા 'મિધિ' ધેર, નો સરસ આસ્વાદ અને વિવેચન પ્રગટ કરતાં નીતિન મહેતાએ ઉચિત રીતે જ એ કૃતિમા 'મેટાફર' નો એક રચના - પ્રયુક્તિ તરીકે જે રીતે વિનિયોગ થયો છે તેના તરફ વારંવાર ધ્યાન ખેંચ્યું છે નવવસ્થાના મુખ્ય પાત્ર ચાન્સની વાર્તાચીતના સાદાસીધા શબ્દોને સામો પક્ષ પરિચિતિને જાણે સતત લાક્ષણિક, કશાક જિંડાપણ અનલિપ્ત અર્થમા ઘટાવતો રહે છે, અને એ રીતે નીપજેલો ભગ્ન કે 'મિથ' કથાકાર ધણે દૂર સુધી લઈ જઈને આ પ્રયુક્તિની કેટલી બધી ક્ષમતા છે તે બતાવી આપે છે.

આ સંબંધમા નીતિન એક અર્થે કહે છે

'આગમનીની પરિસ્થિતિમાં ચેતી વાર્તાચીત દ્વારા જાણે કે અમેરિકા અર્થતંત્ર વિશે જ નહીં, વાત કરતો હોય એવો ભ્રમ જોઈ શકવામાં આવે છે ચાન્સને માટે તો અગીયો જ સત્ય છે કેમ કે તેની સાથે તેનો અનુભવાત્મક, પ્રત્યક્ષ સંબંધ છે ન્યૂયોર્ક મિડેન્ડ, અમેરિકાના પ્રમુખ તથા ટીવી. પરંતુ આકાત લેતી બક્તિ, વારંવાર તેને અર્થતંત્ર જોડે જોડી આપે છે ત્યારે જાણે તેથી તથા ૫ કિન વચ્ચે થયેલી શાસ્ત્રીય યાદ આવે છે. શાસ્ત્રી અને ગાંધી તેનીનો સવાદ આગિક મુદ્દાથી સર્જાયો હતો તેવો અહીં વાચિક મુદ્દાથી જોવા મળે છે જે કે અહીં આખી પરિસ્થિતિ એ ગ્રામિક તથા વિસ્વાદાત્મક છે' અહીં નીતિને ચાલતી કવમે એક આર્થિક સમાન્તરતા તરફ આગળી ચીમી છે, તેનું સહેજ સ્પષ્ટીકરણ કદાચ ઉપયોગી જણાશે.

11/11/11 11:11

પૌતાની સજ્જાના પાંચસો પંડિતોને હરાવનાર દક્ષિણના મહાપંડિત સાથે વાદ કરવા રાજ્ય ભોજો તરફટ કરીને ગમાર ગાંગા તેલીને બંધા પંડિતોના આચાર્ય તરીકે બેસાર્યો, તેને કોઈ પણ સંજોગોમાં મોં ન ખોલવાનો આદેશ આપેલો. મહાપંડિતે સંકેત દ્વારા જ બે પ્રશ્ન પૂછ્યા : પંડિતે એક આંગળી જાંચી કરી. ગાંગાએ તેના સામે બે આંગળી જાંચી કરી. પંડિતે હાથનો પંજો ખતાવ્યો. ઉત્તરમાં ગાંગાએ મૂઠી વાળીને જોરથી હલાવી. પંડિતે હાર કબૂલી. પ્રશ્નોત્તરીનો પંડિતનો ખુલાસો એવો હતો કે મેં એક માત્ર શિવજગત્કર્તા હોવાનો સંકેત કર્યો તેની સામે આચાર્ય (ગાંગાએ) શિવ અને શક્તિ એમ બે મળીને જગત સર્જતા હોવાનું કહ્યું : અને મેં પંજથી પાંચ ઇન્દ્રિયોનો સંકેત કર્યો, ત્યારે આચાર્ય મૂઠી વાળીને સૂચવ્યું કે ઇન્દ્રિયોનું દમન કરવું જોઈએ. તો ગાંગા તેલીનો પ્રશ્નોત્તરીનો ખુલાસો એવો હતો કે એક આંગળી જાંચી કરી પંડિતે તું કાણો છે એમ મારી હાંસી કરી એટલે મેં બે આંગળી જાંચી કરીને સાન કરી કે તારી બંને આંખો ફેડી નાંખીશ પછી પંડિતે મોં થપ્પડ મારવાની ઇશારત કરી એટલે મેં તેને જવાબ દીધો કે હું મુકાથી તારી ખમ્પર લઈશ.

આ આખી કથા આપીને તેના ઇરાની લોકકથામાં તેમ જ અન્યત્ર મળતાં પંડિતોની ચર્ચા મેં 'શોધ અને સ્વાધ્યાય'માં (૧૯૬૫, પૃ. ૨૪૮-૨૫૭) કરી છે. આ કથાઘટક કે કરામતની ચમત્કૃતિ અંગે મેં ત્યાં કહ્યું છે :

‘આ કથાઓની ખૂબીનો આધાર તેમાં વપરાયેલી ત્રણ કરામતો પર રહેલો છે. સાંકેતિક પ્રશ્નોત્તરી, પંડિતના સ્વાંગમાં ગમાર અને એક જ સંકેતના, પૂછનાર અને ઉત્તર આપનાર વડે કરાતા બે સાવ અસંગત અર્થો... ..’

‘સંકેતનો ભળતો અર્થ કરવાની કરામત લોકકથાઓનું વિનોદ ઉત્પન્ન કરવાનું એક સગવડિયું સાધતું છે, અને ભરમ ઠેક મુધી જળવાઈ રહે’ એવા સંજોગોની ગોઠવણીથી વિનોદ પુષ્ટ થાય છે.

‘એકની એક પરિસ્થિતિના બે જુદાજુદા પક્ષો, તેમના ઉછેર, સંસ્કાર ને સમાજની શિત્તલિત્ત કક્ષાને કારણે સાવ જુદાજુદા અર્થો ઘટાવે છે. પોતે ઘટાવેલા અર્થથી સામે પક્ષ જુદો જ અર્થ કરતો હશે એવી સહેજે શંકા સેવ્યા વિના સૌ વ્યવહાર કરે છે, અને પક્ષપત્ર કે પ્રજાપ્રજા વચ્ચેના ગેરસમજનાં મૂળ અમુક અંશે આમાં હોય છે.’

‘એષ્ટાત્મક સંકેતોની’ જેમ શાબ્દિક વ્યવહારને પણ આ વિધાનો લાગુ પડે છે. ઉપર્યુક્ત લોકકથાઓમાં ચર્ચાપ્રાપ્ત પ્રયુક્તિનો વિનોદ નીપજવવા ઉપયોગ

થયેલો છે, જ્યારે નીતિને કહ્યું છે તેમ કોસિન્સ્કીએ વ્યંગ સિદ્ધ કરવા 'અને' એ દ્વારા આધુનિક જીવનરીતિના સાચા સ્વરૂપને પ્રકટ કરવા તે વાપરી છે. પ્રયુક્તિ સમાપ્ત છે, પ્રયોજન જુદાં છે. લોકકથામાં પ્રયુક્તિ સપાટી પર રહીને થોડીક વિનોદાત્મક ચમત્કૃતિ ઉત્પન્ન કરે છે, જ્યારે કોસિન્સ્કીની નવલમાં તે જીવાતા જીવનના સાચા અંતઃસ્વરૂપનું ઉદ્ઘાટન કરી આપે છે.

૧૧. લોકકથા-વિજ્ઞાનીઓએ કેટલાક મૂળભૂત કથાપ્રકારો અને મર્યાદિત સંખ્યાના કથાઘટકો તારવીને તેમને 'આધારે જગતની લોકકથાઓનું વર્ગીકરણ પ્રધાસ કરેલા છે, આધારણુવાદી કે સંરચનાવાદી અભિગમને વર્તમાન સાહિત્યવિચારમાં મહત્ત્વ મળતાં, નવલકથા વગેરે કથાપ્રકારોના વિશ્લેષણ માટે લોકકથાવિશ્લેષણના કેટલાંક વિચારો અને પદ્ધતિ ઉપયોગમાં લેવાયા છે.

જેમ લાપાનાં અમર્યાદિત સંખ્યાનાં વાક્યોનો હિસાબ મર્યાદિત સંખ્યાના ઘટકો દ્વારા આપી શકાય છે, તેમ અમર્યાદિત સંખ્યાના મૂળભૂત પ્રકારોમાં અને ઘટકોમાં આપવાના પ્રયત્નો થયા છે. પણ આ રીતે ઘટકો કે પ્રયુક્તિઓની સમાનતા ઉપર ભાર મૂકવો કેટલેક અંશે જ ઘોતક છે. તે તે પ્રકારો ઘટકો કે પ્રયુક્તિઓનો કયા હેતુથી અને કઈ રીતે અમુક કૃતિમાં વિનિયોગ થયો છે તેનું વિશેષ મહત્ત્વ છે, અને તેને પરિણામે નિષ્પન્ન થતો રસાસ્વાદ કે રમણીયતાને તે વિશ્લેષણ લાગ્યે જ સ્પર્શી શકે છે.

‘એતદ્’ની માલિકી તથા બીજી માહિતી અંગે નિવેદન (ફોર્મ ૪)

૧. પ્રકાશન સ્થાન : ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફત્તેગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
૨. પ્રકાશન અવધિ : માસિક, દર મહિનાની પંદરમી તારીખે
૩. મુદ્રકનું નામ : સુરમ્ય, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ-૯.
૪. પ્રકાશકનું નામ : સૌ. ઉપા જોષી.
રાષ્ટ્રીયતા : ભારતીય
સરનામું : ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફત્તેગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨.
૫. તંત્રીનું નામ : ૧. સૌ. ઉપા જોષી, સરનામું ઉપર પ્રમાણે.
૨. રસિક શાહ, ૨૪, બિલ્ડીંગ બી-૬, ખીરાનગર,
(ભારતીય) એસ. વી. રોડ; સાન્તાક્રુઝ (૫),
મુંબઈ ૪૦૦૦૫૪
૩. જયંત પારેખ (ભારતીય), એ/૨૦, લગત એસ્ટેટ,
૪-વૈદ્ય માર્ગ, ઘાંટકોપર (પ.), મુંબઈ-૪૦૦૦૭૭
૬. માલિકનું નામ : સૌ. ઉપા જોષી

સ્વ. ભૂપેશ અધ્વર્યુના પત્રો માટે વિનંતી

ગયા મેમાં ભૂપેશનું અકાળ અવસાન થયું. એના ચિંતનશીલ વ્યક્તિત્વનું પ્રતિબિંબ એના પત્રોમાં ઝીલાયેલું છે. ચર્ચાનો નાનો સરખો મુદ્દો બિમ્બો થાય તોપણ એ ઝીણવટભર્યો પત્રવ્યવહાર સાહિત્યજગતની અને અન્ય ઘણી વ્યક્તિઓ સાથે કરેલો. એના પત્રો સંપાદિત કરવા વિચાર્યું છે. જેમની પાસે એના પત્રો, પત્રો સંબંધી માહિતી કે પત્રો ન જ મળે એમ હોય તો પત્રોમાંની વિગત સુધ્ધાં યાદ હોય તો એ મને પહોંચાડવા વિનંતી છે. કામ પસંદ પડે પત્રો કાળજીથી પાછા મોકલાશે. પત્રોની ઝેરોક્કસ નકલ મોકલનારે મૂળ પત્રો મોકલવા આવશ્યક નથી. પત્ર ધરાવનારની સંમતિ વિના પત્રો પ્રગટ ન કરવા વિચાર્યું હોઈ પત્રો પ્રગટ કરવા અંગેની સંમતિ પત્રો સાથે મોકલવા વિનંતી. આખા પત્રમાંથી કોઈ વિગત પ્રગટ ન થાય એવી ધમ્મજા હોય કે અન્ય શરત કે સૂચન હોય તો એ પણ જણાવવા. આવી વિગત પ્રગટ નહીં જ કરાય ને તે સંપૂર્ણ ખાનગી રહેશે. પત્રો કે એ અંગેની માહિતી મોકલવામાં કંઈ મુશ્કેલી હોય તો એ પણ જણાવવું જેથી કોઈ ઉકેલ શોધી શકાય.

(૩, આમ્રકુંજ સોસાયટી,

ઘોડદોડ રોડ, સુરત - ૩૯૫૦૦૧.

— ધીરેશ અધ્વર્યુ

હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માણ

પ્રાકૃતિકાલેખિકા

ઉદ્યોગ સંસ્થા

નવીન સંસ્થા મુમુક્ષુ ૦૨૨

© ૧૯૬૫ નવંબરી ૨૦૨૨ એ ૭ મે સંસ્કાર કરવા

CHARTERED BY THE GOVT.

અનુક્રમ

૧. ગણ કાવ્ય	દિલીપ ઝવેરી	૧
૨. 'હર્ષચરિત'કાર બાણભટ્ટની ગદ્યકાવ્યશૈલી	લાલુપ્રસાદ પંડ્યા	૪
૩. ધર્મદર્શન હસબન્ડ	વિજય શાસ્ત્રી	૧૧
૪. પત્રચર્યા	હરિવલ્લભ લાયાણી	૨૦

એતદ્ વિશે એક સૂચના

૬૧મા અંકથી એતદના પ્રકાશનની જવાબદારી ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર ઉપાડે છે. એતદના તંત્રી તરીકે સુરેશ જોષી અને સહતંત્રી તરીકે શિરીષ પંચાલ; પરામર્શકો તરીકે જયંત પારેખ, હિમત ઝવેરી અને રસિક શાહ રહેશે.

હવેથી એતદના સંપાદન અને વ્યવસ્થા અંગેનો સંબંધ પત્રવ્યવહાર અધિકા શિરીષ પંચાલ-એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગઢ, વડોદરા - ૩૯૦૦૦૨ - ના સરનામે કરવા વિનંતી.

STAIN' GRIA



એતદ્ : એકસઠ

એતદ્ : એકસઠ

જૂન ત્યાંની

૫૫૯ છ

અ ક એકસઠ

તત્રી મુરે. ૬ જોતી ૫૩/૧૪૦૦ સોસાયટી, ફતેગજ, વડોદરા-૩ ૦૦૨
સદતત્રી શિરીષ પચાલ એચ/૧ અ ચાપક કૃત્રિ, પ્રતાપગજ, વડોદરા-૩ ૦૦૦૨
પરામર્શી દિગ્ગત ઝવેરી રસિક શાહ જયત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ ૬૨ મહિનાની પૂર્વશ્રમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચાસ

વડાજમ ભરવાના રથળ

પ્રા મુકુન્દ ૬૧ વસન્ત/સેતુળ ધ સોસાયટી કમ્પાવડ રોડ, રાજકોટ-૩૬૦ ૦૦૧
રસિક શાહ બી/૨૪ ખીરાનગર એસ પી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુમ્બઈ ૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન ૫૩/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

વરધા ચન્દ્રિકા પચાલ એચ/૧ અ ચાપક કૃત્રિ પ્રતાપગજ વડોદરા-૩ ૦ ૦૦૨

એક ન ઓગળે

કાનજી પટેલ

માથે મહુડો
ને ટેકરી પરથી પૂવજ મારે હાક.
પાંસળાં થાય પાવો
ગલોફાં થયરે
કુંગર કોળામાં ગાયો આરડે.

વર્ષાથી ઢીમ નાળિયાં,
સાથળ સમા કળે પગ અમારા.
સૂડાનાં પાંદડાં બિડે આલ
સૂરજ દીવો રાત થાય.
કળણથી પગના રોટલા ઓગળે
ને માટી ભેગી માટી અમે.
માથુ રેલાય ને અંગોનાં રોડાં ઢોળાય.
એક ન ઓગળે આંખની આ કોડી.

સંપુટમાં

કાનજી પટેલ

મેઘ અને અંધારાની ગારથી
દિશાની બીંતો લીંપાઈ ગઈ.
ખેંચાઈ મેઘધારાઓની રાશ.
ગામમાં મન પાછું વળ્યું.
હું ધરના સંપુટમાં.

નળિયાં પરથી નેવાંનાં તોરણ પડીને
હગલો ચાય.
રેડાય અંધારું.
વણાય ને પલળે પેત.
ધરની બીંતો રેશમ રેશમ.
અંધા છોડ હગક ડગક પાણીમાં
આંખમાં ઘોળાકાળાની અંધાય ધાર.
અને, અટકે ને ગોકળગાયનું ચિંગકું પાછું માથામાં મે.

કૂટે કૂંપળ આંગળી.
પગના મૂળ માટીને વીંધનાં ચાલે.
ડમ ધમકી હવ્ય દાખડી.
મોટી ચાય દાખડી
ને ધમકાવી હફહફે અંવાડું.

એનફ જૂન ત્યાંસી : ૨

નીતિન મહેતા

એક દિવસ હું કવિતા લખવા બેઠો
 મારા ખભા પર હાથ મૂકી
 કોઈ પાછળથી તે વાંચતું હતું
 મેં પાછળ ફરી જોયું
 તો દીવાલમાં તડ પડી ગઈ હતી.
 ફરી પાછું મેં લખવાનું શરૂ કર્યું
 ક્યાંકથી ફરી કણસાટ શરૂ થયો
 મેં ફરી પાછળ જોયું
 દીવાલમાંથી વૃક્ષ પર્ણો ખેરવી રહ્યું હતું
 મારી સામેનાં પુસ્તકો કાન ઘર્ષ
 વૃક્ષ તરફ ઢળી ગયાં હતાં
 મારો હાથ ઊડીને હવામાં
 ઝાલાં ખાતો ખાતો ડાળી પર
 બેસવા જતો હતો
 હું તો આંખ બંધ કરી બેસી રહ્યો
 મને વૃક્ષના ટહુકા સંભળાયા
 દીવાલમાંથી વહી જતા ઝરણા પાસે સ્મૃતિમાં
 જે થોડા શબ્દો હતા તે ગોઠવ્યા
 આંખ ખોલું છું ને જોઉં છું
 તો કાગળમાંથી નદી વહેતી હતી
 હું કવિતા ન લખી શક્યો.

અરથઅલની

ઈન્દુ ગોસ્વામી

તો

તો

કાન ભલે કવિતા માડે

આંખ ભણે અણુસારો

દુંદી પર દરવાન નથી

ને

ખેડ ભયો છે પારો

સગવળ

સગવળ

સહસ્ર પજુ

નહીં સરવર નહીં સોત

જે સમયમુખી છે

સહજમુખી છે

ક્ષણચુરપી છે

એ

હડપડ હોઈ વહાણુવેશે

મન તું માડીજાયું પોત

તને હું

ખે પાઠો બાવન તરતું

કેમ કરીને વાચું

વાચે એને વળગણુ થાય :

કહી દેતાં કૂકડો જાય

અધિકમાં કંઈ એવું આલ
ઝીણો અક્ષર જીવને ખાય
ઝીણો અક્ષર જીવને ખાય

તે કરવત કરવત
કયાં છે મારું કાશી
આ હાથધસારો
શ્વાસધસારો
ભોંયપથારો

ભર ભર ભૂકે ભણી ઊતર્યા
કાનો માતર લણી ઊતર્યા
કહો કે
સાતે સગપણ વગર મક્તનાં
એક સામટાં ત્રુટ્યાં

હવે હું
અવગતિયે અંગૂઠેસૂતી જોજનજોજન
મંછા
મારી મડાગાંઠ શેં છૂટે
મારો તરબેટો શેં ખૂટે
કહું છું :
કાળી કળતરને કુંડાળે
મને કોઈ તાતાથેયા ઊંચકો
રે ચમચીપાણી ઊંચકો
કશું નહીં તો એવટછેવટ
અરથઅલૂણી ઊંચકો
પણ
દ દ દ દેશવટે
હ્યો શબ્દો શૂળી
શબ્દો સેજ
પડવાને કયાં પાંપણ છે જ

ને

સત

સત

સતત

નવા નગરની નવનખ બી તે

નગદ નનૈયો લાગુ

મને હુ પરગટ પોકળ ગાહુ

ટગરકગરના શમિયાણામાં

લાવ જરા આ મનવાળને ખણી બતાવુ

હુ તે

સમી સાજનુ સપનુ છુ કે

નવગજ નીચાળોણુ

સુરેશ જોષી

[પપમા અંકથી ચાલુ]

સાહિત્યકૃતિનું આજ્ઞાનત્મક વર્ણન એક અર્થમાં કૃતિને સમજાવતી વિચાર કરનારું હોય છે, તો સાથે સાથે એ પ્રક્રિયા દરમ્યાન જ કૃતિનું અર્થઘટન પણ થતું આવે છે. આમ આ વર્ણન કૃતિની સમજૂતી તથા એના અર્થઘટનની ભૂમિકા બની રહે છે. આમ છતાં કૃતિનું પૃથક્કરણ કરનારા (જેઓ કૃતિનું વર્ણન તો કરતા જ હોય છે) કૃતિને સમજાવવાનું કે એનું અર્થઘટન કરવાનું માથે લેતા નથી એવું કહેતા રહે છે; તો, કૃતિનું અર્થઘટન કરનારા એમ કહે છે કે તેઓ કૃતિનું પૃથક્કરણ કરતા હોતા નથી. વિવેચનમાં આ બંધી પ્રવૃત્તિઓનો સમાવેશ થતો હોય છે (એટલું જ નહિ, એવી અપેક્ષા પણ રહે છે), પણ Form જે મૂંઝવણો ઊભી કરે છે તે આ બંધી પ્રવૃત્તિઓને અલગ પાડી દે છે. પૃથક્કરણ કરનાર ભાષાના ઘટકોને જુદા પાડે છે, એમની નિયંત્રિત કરનારી શક્તિ વિશે અનુમાન કરે છે અને એ ઘટકો વચ્ચે ફરીથી સમ્બન્ધ સ્થાપી આપે છે—એની રૂપરચનાના પ્રશ્નને આધારે. આ ક્રિયાને Explication કહીને ઓળખાવાય છે, Explantation એને કહેતા નથી. રૂપરચના પૃથક્કરણ માટે Explication રૂઠ સંજ્ઞા બની રહી છે. જ્યારે Explanation વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ થતી રજૂઆત અને એને માટેનાં નિશ્ચિત ધોરણો પરત્વે વપરાય છે. હેમ્પેલ અને ઓપેનહાઇમરે એ પરત્વેની અપેક્ષા આ પ્રમાણે રજૂ કરી છે, “દરેક કૃતિની સંગીન ટીકા માટે એ જરૂરી છે કે એ વિશેનાં વર્ણનાત્મક વિધાનો સર્વસામાન્ય નિયમોને વશ વર્તતા હોય.” પારિભાષિક સંજ્ઞાઓ વાપરીને કહીએ તો Explanandum હમેશાં Explanansને વશ વર્તીને જ થાય. આ પરત્વે આ બંને ચિન્તકો કશા અપવાદને સ્વીકારતા નથી. પણ જ્ઞાનની કે માનવવિદ્યાની એવી શાખાઓ હોય જેમાં આવા સર્વસામાન્ય નિયમો ને એની હોય, અનુમાનના પાંચા તરીકે સ્વીકારેલી પ્રાથમિક સામગ્રી પરત્વે એકમત થવાનું સમ્ભવિત ન પણ હોય. વિવેચનમાં થતાં વર્ણનાત્મક વિધાનો રૂપરચનાનાં ગૃહીતોને અધીન રહીને કરવામાં

આવતા હોય છે. આ ગૃહીતોનું પ્રામાણ્ય નિયમોનાં પ્રામાણ્ય જેવું હોતું નથી. આ ઉપરાંત સાહિત્યિક ભાષામાં રહેલી સન્નિવૃત્તતાને ય લેખમાં લઈએ તો પદ્ધતિ પરત્વેની આ સમસ્યાનું પૂરેપૂરું સન્તોષકારક નિરાકરણ થાય જ એવી અપેક્ષા રાખી શકાય નહિ. આના અપેક્ષાએ અર્થઘટન પરત્વે આવી મુશ્કેલીનો સામનો આણે કરવાનો આવે છે એમાં કાર્યકારણની શખલા સુસ્ત રીતે ગોઠવી આપવાની રહેતી નથી. આનો અર્થ એવો નથી કે એમાં મુશ્કેલી છે જ નહિ. અર્થઘટનને વર્ણન કે સમજૂતીથી સાવ સહેલાઈથી છૂટું પાડી શકાય એમ નથી. અર્થઘટનનો હેતુ અર્થ જ તારવી આપવાનો હોય તે એને રૂપરચનાના પ્રશ્ન જોડે જાત્રી નિસ્પત રહેતી નથી, અને આથી જ ભાષાવ્યવસ્થા જોડે પણ એને જાત્રો સમ્બન્ધ હોતો નથી. વાસ્તવમાં અર્થઘટનાત્મક લખાણોનું Form એક અનિવાર્ય ગૃહીત બની રહે છે, પણ Formની વિભાવના જ એક નં ઉદ્દેશાયેલી ગૂંચ છે, જેથી એક સ્વયંનિર્ભર આસોચનાત્મક પ્રવૃત્તિ લેખે અર્થઘટનને ઘણી મુઝવણ વેઠવાની રહે છે.

રસપ્રાપ્તિ પદાર્થની વિભાવના સાહિત્યિક અર્થઘટનને મહત્વની રીતે Form સાથે સંકળી દે છે, અને સાથે-સાથે એની ભૂમિકા તથા એના લક્ષ્ય પરત્વે સંશય ઊભા કરે છે. અર્થઘટન બીજું ગમે તે હોય, એ કોઈ કૃતિના અનિવાર્ય લક્ષણને આ વિકૃત કરવાની પદ્ધતિ તો નથી જ. એ નક્કી થઈ ચૂક્યા પછી જ એની પ્રવૃત્તિ આરંભાય છે. આ એના સમ્બન્ધિત હેતુ અને એના વિશિષ્ટ પ્રકારના પરિણામને ધ્યાનમાં લઈને નક્કી થાય છે. અર્થઘટન માટે શાબ્દિક સંકેતોની ગોળગાના સ્વરૂપને નક્કી કરવા માટે જરૂરી ગૃહીતો સ્વીકારવાનું બહુ જ જોખમી બની રહેતું નથી. કોઈ કૃતિના એવું વિશિષ્ટ સ્વરૂપ બાંધી આપનારાં, લક્ષણો આમ તો આપમેળે જોઈ શકાય એવાં જ હોય છે, એ પરત્વેનો મતભેદ તો મોટે ભાગે એક પ્રકારનું સમ્બન્ધ જ હોય છે.

બંસીલાલ દલાલ

વિશ્વવિખ્યાત ફિલ્મસર્જક ઈન્દ્રમાર બર્ગમેનની મુખ્યાત ફિલ્મ 'વાઈલ્ડ સ્ટ્રોબેરીઝ' માંના મુખ્ય પાત્ર આઈઝેક બોર્ગાનું સ્વપ્નદર્શન—એક દશ્ય અતિવાસ્તવવાદી અનુભવ.

પહેલી જૂનને શનિવારે પ્રાતઃકાળે મને એક વિચિત્ર અને અણગમતું સ્વપ્ન આવ્યું. સ્વપ્નમાં હું મારા નિત્યનિયમ મુજબ સવારે બહાર ફરવા નીકળી પડ્યો. ખૂબ જ વહેલી સવારનો સમય હતો અને કોઈ પણ માનવીને મેં બહાર ફરતો જોયો નહિ. મારે મન આ અનુભવ કંઈક અંશે વિચિત્ર લાગતો હતો. મેં એ પણ નોંધ્યું કે રસ્તાને છેડે કોઈ પણ વાહન પાર્ક કરવામાં આવ્યું નહોતું. સમગ્ર શહેર વિચિત્ર રીતે વેરાન લાગતું હતું, જાણે કે એ ગ્રીષ્મઋતુના મધ્યભાગની કોઈ રજાના દિવસની સવાર ન હોય.

સૂર્ય તેજસ્વી રીતે પ્રકાશતો હતો અને તીક્ષ્ણ, કાળા પડછાયા ઊભા કરતો હતો, પરંતુ તેમાંથી ઉષ્માનો અનુભવ થતો નહોતો. હું સૂર્યપ્રકાશમાં ચાલતો હતો છતાં મને ભયંકર ઠંડી લાગતી હતી.

વાતાવરણમાં શાંતિ પણ નોંધપાત્ર હતી. હું મોટે ભાગે વિશાળ, વૃક્ષની હારમાળાવાળા રસ્તા પર ફરું છું. વળી સૂર્યોદય પૂર્વે ચકલીઓ અને કાગડાઓ પણ નિયમ પ્રમાણે ખૂબ જ ધોંધાટ કરતા હોય છે. વધુમાં શહેરના મધ્ય ભાગમાંથી અવિરત ગર્જના જેવો અવાજ હંમેશા આવ્યા કરતો હોય છે, પરંતુ આ સવારે કોઈ સંભળાયું નહિ. સંપૂર્ણ શાંતિ હતી અને મારાં પગલાંનો અવાજ મૂકાનોતી દીવાલોની સામે અર્ધઝાઈને ચિંતાતુર બની પડ્યા પાડતો હતો. મને આશ્ચર્ય થવા લાગ્યું કે શું બન્યું હશે.

બરાબર એ જ ક્ષણે હું એક ઘડિયાળીની દુકાન પાસેથી પસાર થયો. નિશાન જેવું એક બરાબર, ચોક્કસ સમય દર્શાવતું મોટું ઘડિયાળ હું હંમેશા જોતો. આ ઘડિયાળની અંદર એક રાક્ષસી ચરમાની પાછળ ધારી ધારીને જોતી બે આંખોનું

એક ચિત્ર લટકતું હતું. મારા સવારના ફરવા સમયે મને આ ગલીના દરિયામાં આ ઘડિયાળની થોડીક વિકૃત ઝીણવટને કારણે હસવું આવતું.

મારા અશ્વર્થની વચ્ચે ઘડિયાળના કાંઠા અદરશ થઈ ગયા હતા. ડાયલ બિલકુલ કોરું હતું અને તેની નીચે કોઈએ બંને આંખોને તોડી નાંખી હતી. તેથી તે પોણી ભરમાં, રેગિસ્ટ ગૂમડા જેવી લાગતી હતી.

કોઈ સ્વાભાવિક વૃત્તિથી પ્રેરાઈને મેં મારું ઘડિયાળ સમય મેળવવા બહાર કાઢ્યું, પરંતુ મેં જોયું કે મારો વિશ્વાસપાત્ર મોનાના ઘડિયાળે પણ તેના કાંઠા શુભાચ્છા હતાં. મેં તેને મારા કાન સમીપ ધ્રુવ કે જેથી મને ખબર પડે કે તે હજુ ટીક, ટીક કરતું હતું કે નહિ પછી મને મારો હૃદયના ધબકારો સંભળાયા. મારું હૃદય ખૂબ ઝડપથી અને અનિયમિતપણે જોરથી ધબકવા લાગ્યું. મને ઝનૂનની એક સ્પષ્ટ લાગણી કર્યોડી નાંખતી હોય એવું લાગ્યું.

મેં ઘડિયાળને પાછું મૂકી દીધું અને ઝનૂનની લાગણી દૂર થઈ નહિ ત્યાં સુધી હું થોડી ક્ષણો એક મેકાનની દીવાલને અદેલીને ઊભો રહ્યો. મારું હૃદય શાંત પડ્યું અને ઘરે પાછા ફરવાનો મેં નિર્ધાર કર્યો.

મારા આનંદ વચ્ચે મેં જોયું કે કોઈ માણસ ગલીના ખૂણા પર ઊભેલો હતો. તેની પીઠ મારા તરફ હતી. હું તેની પાસે ધસી ગયો અને તેના હાથને સ્પર્શ કર્યો. તે એકદમ મારા તરફ ફર્યો અને મારા હાથની વચ્ચે, મેં જોયું કે તે માણસને તેની મુઝાયમ લાગતી હેટની નીચે ચહેરા જ નહોતો.

મેં મારા હાથને પાછળ ખેંચી લીધો અને તે જ ક્ષણે તે સમગ્ર આકૃતિ ગમડી પડી, જાણે તે ધૂળ અને ચીંથરામાંથી બનાવી ન હોય રસ્તાની બાજુએ કંપડાનો એક ઢગ પડ્યો હતો. વ્યક્તિ તો ચોતે અદરશ થઈ ગઈ હતી. તેનું નામનિશાન પણ જોવા ન મળે.

મેં ખૂબ જ લયમીત થઈને આંખો આંખો જોયું અને મને લાંબા યુગ કે હું એકદમ મારો માર્ગ ભૂલી ગયો હોઈશ હું ચહેરા એવા કોઈ લાગ્યા હતા કે જ્યાં હું તે પૂર્વે કદાપિ આવ્યો નહોતો.

હું એક ખુલ્લા સ્કવેરમાં ઊભો હતો. તેની ચારે બાજુ ઊંચા, વિરૂપ એપાર્ટમેન્ટ મકાનો હતા. આ સાંકડા સ્કવેરમાંથી બધી દિશાઓમાં મારો ફેલાઈ

ગયા હતા. દરેક વ્યક્તિ મૃત પામી હતી; કોઈ જીવંત આત્માનું ચિહ્ન સરખું પણ દેખાતું નહોતું. મારી ખૂબ જાણે સૂર્ય સંપૂર્ણ સફેદ રંગમાં પ્રકાશતો હતો. એવું લાગતું હતું કે જાણે તે અસ્થાની તીક્ષ્ણ ધાર ન હોય. હું એટલો બધો ટાટો થઈ ગયો હતો કે મારું આખું શરીર ધૂળવા લાગ્યું.

છેવટે મેં શક્તિ અનુભવી અને ચાલવા માંડ્યો. મેં એક સાંકડી ગલી પસંદ કરી. હું ત્યાં મારું હૃદય જોઈશું ઝડપથી ધડકે તેટલી ઝડપથી ચાલવા લાગ્યો, છતાં આ ગલીનો અંત વેગરની હોય એમ મને લાગ્યું. પછી મેં ઘંટનાંદ સાંભળ્યો અને એકએક હું કોઈ ખીખ નસ્કવેરમાં ઊભો હતો. આ સ્કવેર એક નાના, અનાકર્ષક લાલ ઘંટવાળા દેવળની સમીપમાં હતો. તેની બાજુમાં કોઈ કબર યા સ્મશાનભૂમિ નહોતી અને દેવળની ચારેબાજુ ભૂખરા રંગનાં મકાનો ઊભાં હતાં.

દેવળથી આસપાસ નજીકો એમ એક સ્મશાનયાત્રા ધામે ધામે ગલીઓમાંથી આગળ વધી રહી હતી. કેતેની આગળ એક પ્રાચીન શયપેટી હતી અને તેની પાછળ જૂની ફેશનની લાડે લીધેલી ગાડીઓ આવતી હતી. આ ગાડીઓને ભાર નીચે દબાઈ ગયેલા કુર્ચીઓ અને પાંતળા દેખાતા થોડાઓની જોડી એવી રહી હતી. હું થંભ્યો અને મેં મારા માથા પરથી હેટ ઉતારી લીધી. જીવતાં પ્રાણીઓને જોઈને, થોડાઓના ચાલવાનો અવાજ અને દેવળનો ઘંટનાંદ સાંભળીને મેં ઉત્કટ આત્માસનતી લાગણી અનુભવી.

પછી દરેક વસ્તુ એકદમ ઝડપથી બની અને તે પણ એવો ભય જન્માવે એવી રીતે કે હું આ લખું છું ત્યારે પણ હજી મને એક પ્રકારની ચોક્કસ અસાંતિની લાગણી થાય છે.

ન્યારે શયવાહિની દેવળના દાર સામે મોર્ગ બદલવાની હતી ત્યારે તે આમતેમ ઝાલા ખાવા માંડી અને કોઈ વહાણ તોફાનમાં સપડાયું હોય તેમ ઉછળવા લાગી : મેં જોયું કે શયત્રાહિનીનું એક પૈડું લીધું પંડી ગયું હતું અને ખૂબ મોટો ખડખડાવવાળો ધડકતું મારો તરફ ગબડી રહ્યું હતું. મને તે અથડાય નહિ તે માટે મારો મારી જતને એક બાજુ ફેંકી દેવી પડી. મેં હું મારી પાછળની દેવળની દીવાલને જોઈને અથડાયું અને લાંગીને તેના તરફ આમતેમ વેરાઈ ગયા.

એક ચિત્ર લટકતું હતું. મારા સવારના ફરવા સમયે મને આ ગલીના દરવાખાં આ ધડિયાળની થોડીક નિકટ ઝીંચવડને કારણે હસતું આવતું.

મારા અર્થની વચ્ચે ધડિયાળના કાંઠા અદરશ થઈ ગયા હતા. હવે મિથુન કોરું હતું અને તેની નીચે દેઈએ બને આંખોને તોડી નાંખી હતી. તેથી ને પછી ભરેલ, રોગિઠ ગૂમડા જેવી લાગતી હતી.

દેઈ સ્વામાવિષ્ઠ વ્રતિથી પ્રેમદર્શને મેં મારું ધડિયાળ સમય મેળવવા બહાર કાઢ્યું, પરંતુ મેં જોઈ કે મારું વિષ્ણુસપત્ત સેનાના ધડિયાળે પણ તેના કાંઠા ઉમાત્મા હતો મેં તેને મારા દાન-સમીપ પ્રયુક્તે જોયો અને ખમર પડે કેને હતું ટીક, ટીક કરતું હતું કે નહિ પડી અને મારા હાથના ધમણગો સંલગ્ન. મારું હાથ ખૂબ ઝડપથી અને અનિયમિતપણે જોરથી ધમકવા લાગ્યું. મને જાતની એક સ્પષ્ટ લાગણી કચેડી નાંખતી હોય એવું લાગ્યું.

મેં ધડિયાળને પાછું મૂકી દીધું અને જાતની લાગણી દૂર થઈ નહિ ત્યાં સુધી હું થોડી દાણે એક મેકાનની દીવલને અટ્ટેનીને ક્રિસ્ટો ગ્લો મારું હાથ શાંત પડ્યું અને ઘડે પાછા ફરવને મેં નિર્ધાર કર્યો.

મારા આનંદ વચ્ચે મેં જોઈ કે દેઈ માણસ ગલીના ખૂણા પર ક્રિસ્ટો હતો. તેની પીઠ માં તન્ક હતી. હું તેની પાસે ધસી ગયો અને તેના હાથને ગ્રાઈ કર્યો. તે એકદમ મારા તન્ક કર્યો અને મારા લયની વચ્ચે મેં જોઈ કે તે માણસને તેની મુઠાયમ લાગણી હેટની નીચે, ચહેરા ન નહોતો.

મેં મારા હાથને પાછા ખેંચી લીધો અને તે ન દાણે તે સમય આજીવન ગમતી પડી, જાણે તે ધૂળ અને ચીંચગામથી ગનાતી ન હોય. રસ્તાની આગળે દેપડાનો એક દગો પડ્યો હતો. વ્યક્તિ તે પોતે અદરશ થઈ ગઈ હતી. તેણે નેમનિશાન પણ જોવા ન મળે.

મેં ખૂબ જ લયમીન થઈને અનુચ્છાનુ જોઈ અને મને જાત થયું કે હું એકદમ મારા માર્ગ ખૂબી ગતો દોઈસ હું ચહેરાના એવા કોઈ અગમા હો કે ત્યાં હું તે પૂર્વે કદાપિ આવ્યો નહોતો.

હું એક સુસ્વા સ્કવેરમા બેસે હતો. તેની ચારે બાજુ બિંચા, વિરૂષ એપાઈમેન્ટ મકાનો હતા. આ સાડા સ્કવેરમાંથી બધી દિશાએમાં માર્ગો ફેલાઈ

ગયા હતા. દરેક વ્યક્તિ મૃત પામી હતી; કોઈ જીવંત આત્માનું ચિહ્ન સરખું પણ દેખાતું નહોતું. મારી ખૂબ જાંચે સૂર્ય સંપૂર્ણ સફેદ રંગમાં પ્રકાશતો હતો. એવું લાગતું હતું કે જાણે તે અસ્થાની તીક્ષ્ણ ધાર ન હોય. હું એટલો બધો ટાઢો થઈ ગયો હતો કે મારું આખું શરીર ધ્રુવવા લાગ્યું.

છેવટે મેં શક્તિ અતુલવી અને ચાલવા માંડ્યો. મેં એક સાંકડી ગલી પસંદ કરી. હું ત્યાં મારું હૃદય જેટલું ઝડપથી ધડકે તેટલી ઝડપથી ચાલવા લાગ્યો, છતાં આ ગલીનો અંત વગરની હોય એમ મને લાગ્યું.

પછી મેં ઘંટનાદ સાંભળ્યો અને એકાએક હું કોઈ બીજા સ્કવેરમાં જીભો હતો. આ સ્કવેર એક નાના, અનાકર્ષક લાલ ઘેટવાળા દેવળની સમીપમાં હતો. તેની બાજુમાં કોઈ કચરો નહોતો અને દેવળની ચારેબાજુ ભૂખરા રંગનાં મકાનો જોવા મળતાં.

દેવળથી ખાસદોર નહોતો એમ એક સ્મશાનયાત્રા ધામે ધામે ગલીઓમાંથી આગળ વધી રહી હતી. તેની આગળ એક પ્રાચીન શબપેટી હતી અને તેની પાછળ જૂની ફેશનની ભાડે લીધેલી ગાડીઓ આવતી હતી. આ ગાડીઓને ભાર નીચે દબાઈ ગયેલા કુર્ચીઓ અને પાતળા દેખાતા ઘોડાઓની જોડી ખેંચી રહી હતી. હું થંભ્યો અને મેં મારા માથા પરથી હેટ ઉતારી લીધી. જીવંતાં પ્રાણીઓને જોઈને, ઘોડાઓના ચાલવાનો અવાજ અને દેવળનો ઘંટનાદ સાંભળીને મેં ઉત્કટ આશ્વાસનની લાગણી અનુભવી.

પછી દરેક વસ્તુ એકદમ ઝડપથી બની અને તે પણ એવો ભય જન્માં એવી રીતે કે હું આ લખું છું ત્યારે પણ હજી મને એક પ્રકારની ચોક્કસ અસાંતિની લાગણી થાય છે.

જ્યારે શબવાહિની દેવળના દ્વાર સામે માર્ગ બદલવાની હતી ત્યારે તે આમતેમ ઝોલા ખાવા માંડી અને કોઈ વહાણ તોફાનમાં સપડાયું હોય તેમ ઉછળવા લાગી : મેં જોયું કે શબવાહિનીનું એક પૈડું ઢીલું પડી ગયું હતું અને ખૂબ મોટો અડખડ અવાજ કરતું મારા તરફ ગળડી રહ્યું હતું. મને તે અથડાય ત્યાંહિ તે માટે મારે મારી જતને એક બાજુ ફેંકી દેવી પડી. પૈડું મારી પાછળની દેવળની દીવાલને જઈને અથડાયું અને ભાંગીને તેના ટુકડા આમતેમ વેરાઈ ગયા.

એક ચિત્ર લટકતું હતું. મારા સવારના ફરવા સમયે મને આ ગલીના દરશમાં આ ધડિયાળની થોડીક વિકૃત ઝીણવટને કારણે હસવું આવતું.

મારા આશ્ચર્યની વચ્ચે ધડિયાળના કાંઠા અદરશ થઈ ગયા હતા. ડચ્ચ મિસક્રુલ કોરું હતું અને તેની નીચે કોઈએ બને આખોને તોડી નાંખી હતી. તેથી ને પાંચી ભરેલાં, રાગિઠ ગૂમડા જેવી લાગતી હતી.

કોઈ સ્વાભાવિક વૃત્તિથી પ્રેરાઈને મેં મારું ધડિયાળ સમય મેળવવા બહાર કાઢ્યું, પરંતુ મેં જોયું કે મારું વિશ્વાસપાત્ર મોનાના ધડિયાળે પણ તેના કાંઠા ગુમાવ્યા હતાં. મેં તેને મારા કામ સમીપ ધકેલ્યું જે જોઈ મને અમર પડે કે-તે હજુ ટીક, ટીક કરતું હતું કે નહિ પત્રી મને મારા હૃદયના ધબકારો સંભળાયા. મારું હૃદય ખૂબ ઝડપથી અને અનિયમિતપણે જોરથી ધબકવા લાગ્યું. મને ઝનૂનની એક સ્પષ્ટ લાગણી કર્યેડી નાંખતી હોય એવું લાગ્યું.

મેં ધડિયાળને પાછું મૂકી દીધું અને ઝનૂનની લાગણી દૂર થઈ નહિ ત્યાં સુધી હું થોડી ક્ષણો એક મેકાનની દીવાલને અટ્ટેરીને ઊભો રહ્યો. મારું હૃદય શાત પડ્યું અને ઘટે પાછા ફરવાનો મેં નિર્ધાર કર્યો.

મારા આનંદ વચ્ચે મેં જોયું કે કોઈ માણસ ગલીના ખૂણા પર ઊભેલો હતો. તેની પીઠ મારા તરફ હતી. હું તેની પાસે ધસી ગયો અને તેના હાથને સ્પર્શ કર્યો, તે એકદમ મારા તરફ ફર્યો અને મારા લયની વચ્ચે મેં જોયું કે તે માણસને તેની મુઠાયમ લાગતી હેટની નીચે અહોરો જ નહોતો.

મેં મારા હાથને પાછળ ખેંચી લીધો અને તે જ ક્ષણે તે સમગ્ર આકૃતિ ગમતી પડી, જાણે તે ધૂળ અને ચીંથરામાંથી બનાવી ન હોય. રસ્તાની બાજુએ કપડાંનો એક ઢગ પડ્યો હતો વ્યક્તિ તો ચોતે અદરશ થઈ ગઈ હતી. તેનું માનનિશાન પણ જોવા ન મળે.

મેં ખૂબ જ લમચીત થઈને બાજુબાજુ જોયું અને મને લાંબું થયું કે હું ચોક્કસ મારો માર્ગ ભૂલી ગયો હોઈશ હું શહેરના એવા કોઈ ભાગમાં હતો કે જ્યાં હું તે પૂર્વે કદાપિ આવ્યો નહોતો.

હું એક ખુલ્લા સ્કવેરમાં ઊભો હતો. તેની ચારે બાજુ ઊંચા, વિરૂપ એપાર્ટમેન્ટ મકાનો હતા. આ સાંકડા સ્કવેરમાંથી બધી દિશાઓમાં મારો ફેલાઈ

ગયા હતા. દરેક વ્યક્તિ મૃત પામી હતી; કોઈ જીવંત આત્માનું ચિહ્ન સરખું પણ દેખાતું નહોતું. મારી ખૂબ ઊંચે સૂર્ય સંપૂર્ણ સફેદ રંગમાં પ્રકાશતે હતો. એવું લાગતું હતું કે જાણે તે અસ્ત્રાની તીક્ષ્ણ ધાર ન હોય. હું એટલે બધો ટાટો થઈ ગયો હતો કે મારું આખું શરીર ધ્રુજવા લાગ્યું.

છેવટે મેં શક્તિ અનુભવી અને ચાલવા માંડ્યો. મેં એક સાંકડી ગર્લ પસંદ કરી. હું ત્યાં મારું હૃદય જેટલું ઝડપથી ધડકે તેટલી ઝડપથી ચાલવા લાગ્યો, છતાં આ જીલીનો અંત વમરની હોય એમ મને લાગ્યું.

પછી મેં ઘંટનાદ સાંભળ્યો અને એકાએક હું કોઈ બીજા સ્કવેરમ ઊભો હતો. આ સ્કવેર એક નાના, અનાકર્ષક લાલ ધોટવાળા દેવળની સમીપમ હતો. તેની બાજુમાં કોઈ કચરો નહોતો અને દેવળની ચારેબાજુ ભૂખરા રંગનાં મકાનો ઊભાં હતાં.

દેવળથી ખાસજીવર નજીક હોય એમ એક સ્મશાનયાત્રા ધામે ધામે ગલીઓમાંથી આગળ વધી રહી હતી. તેની આગળ એક પ્રાચીન શયપેટી હતી અને તેની પાછળ જૂની ફેશનની ભાડે લીધેલી ગાડીઓ આવતી હતી. આ ગાડીઓને ભાર નીચે દમાઈ ગયેલા ફુગરીય અને પાતળા દેખાતા થ્રોડાઓની જોડી ખેંચ રહી હતી. હું થંભ્યો અને મેં મારા માથા પરથી હેટ ઉતારી લીધી. જીવંત પ્રાણીઓને જોઈને, થ્રોડાઓના ચાલવાનો અવાજ અને દેવળનો ઘંટનાદ સાંભળીને મેં ઉત્કટ આશ્વાસનની લાગણી અનુભવી.

પછી દરેક વસ્તુ એકદમ ઝડપથી બની અને તે પણ એવા ભય જનમાર્ગે એવી રીતે કે હું આ લાખું છું ત્યારે પણ હજી મને એક પ્રકારની ચોક્કસ અશાંતિની લાગણી થાય છે.

ન્યારે શયવાહિની દેવળના દ્વાર સામે માર્ગ બદલવાની હતી ત્યારે તે આમતેમ ઝોલા ખાવા માંડી અને કોઈ વહાણ તોફાનમાં સપડાયું હોય તેમ ઉછળવા લાગી : મેં જોયું કે શયજાહિનીનું એક પૈડું ઢીલું પડી ગયું હતું અને ખૂબ મોટો ખડખડ અવાજ કરતું મારા તરફ ગળડી રહ્યું હતું. મને તે અથડાય નહિ તે માટે મારે મારી જાતને એક બાજુ ફેંકી દેવી પડી. પૈડું મારી પાછળની દેવળની દીવાલને જઈને અથડાયું અને ભાંગીને તેના ટુકડા આમતેમ વેરાઈ ગયા.

અન્ય ગાડીઓ થોડે અંતરે જઈને ચોળી, પરંતુ ઠાઈ બહાર આવ્યું નહિ અથવા ઠાઈએ મદદ કરી નહિ તે વિશાળ શબવાહિની તેના ત્રણ પૈકાં પર આમતેમ ઝોલા ખાતી હતી. એકાએક તેમાંની પેટી (કોફિન) બહાર ફેંકાઈ ગઈ અને ગલીમાં જઈને તે પડી. જાણે કાર હજીવો થયો હોય એમ શબવાહિની સીધી સટ ઊભી થઈ ગઈ અને ગલીની એક બાજુ મળડવા લાગી. તેની પાછળ અન્ય ગાડીઓ ચાલતી હતી.

દેવળનો ઘંટનાદ સંભળાતો બધ પડી ગયો અને હું એકસો ઊંધી વળી ગયેલી અને અડધી તૂટી ગયેલી શબપેટી સાથે ઊભો હતો. મારા મનને એક બમપૂર્ણ કેતુહલની લાગણીએ જકડી લીધું. હું તે શબપેટી સમીપ ગયો-હમણે થઈને પડેલા લાકડાના કટકામાંથી એક હાથ બહાર નીકળી આવ્યો. હું ત્યારે આગળ નીચે નમ્યો ત્યારે તે મૃત હાથે મારા હાથને ખૂબ મજબૂત પહે જકડ્યો અને ખૂબ બળપૂર્વક દાબડા (Casket) તરફ મને ખેંચ્યો. એટલામાં એક મૃતદેહ તે શબપેટીમાંથી ધીમે ધીમે ઊભો થયો તેની સામે મેં લાચારીથી સંઘર્ષ આદર્યો તે કોઈ કોઈ પહેરેલો એક મારુસ હતો.

મારા આતંકની વચ્ચે મેં જોયું કે તે મૃતદેહ હું પોતે જ હતો મેં મારા હાથને મુક્ત કરવા પ્રયત્ન કર્યો, પરંતુ તેણે તેને ખૂબ જ શક્તિશાળી પકડમાં જકડ્યો હતો. આ બધા જ સમય દરમ્યાન તે મૃતદેહ મારી સામે લાગણી વિના ટીકી ટીકીને જોતો હતો. અને એવું લાગતું હતું કે તે ધિક્કાર-પૂર્વક હસી રહ્યો હતો.

આ અર્થહીન આતંકની ક્ષણે હું જાગ્યો અને મારી પચાસીમાં બેઠો થયો. સવારે ત્રણ વાગ્યા હતા અને મારી બારીની સામેનાં મકાનોનાં છપરાં તરથી સૂર્યનાં કિરણો પ્રતિબિંબિત થતાં હતાં. મારી આંખો બંધ કરી અને વખતની સામે-છેલ્લાં થોડાં વર્ષોથી મને ભૂતની માફક વળગેલો બમખીત કરતાં બરામ સ્વપ્નોની સામે વાસ્તવના શબ્દો બબડ્યો.

રમેશ એમ્મા

સાંજની ભૂખરી ઉઠાસીના લંબાતા ઓળાઓ “એકાંત”ના ત્રીજા માળના ફ્લેટ નં. ૨૪ના ડ્રાઇંગરૂમમાં સોફા પર ફેલાઈને ખેડેલી ક્ષમાની ચારે તરફ વીંટળાઈ વહ્યા છે ત્યારે; એકાંત અને એકલતા વચ્ચેનો ભેદ પણ તેના જીવનમાં લગભગ ભુંસાઈ ગયો, છે ત્યારે; આદલ, ડૉ. કુણાલ, પ્રો. નિહાર સાથે જુદી જુદી ભૂમિકાએ બંધાયેલા સંબંધો એકયા ખીજી રીતે વિલોપાઈ ગયા છે. ત્યારે... વર્તમાનની ક્ષણેથી વિરતિપૂર્વક વર્તમાનને જીવતાં જીવતાં અને ભૂતકાળને સ્મૃતિમાં વાગોળતાં જે પરિપ્રેક્ષ્ય પ્રાપ્ત થયો છે તેના સંદર્ભમાં પોતાના વીતેલા જીવનનું પશ્ચાદ્વર્તી અવલોકન કરવાની ક્ષમાની મનોઘટના દ્વારા ઉઘાડ પામે છે. ભગવતીકુમાર થર્માની મહત્ત્વાકાંક્ષી અશ્વત્થ સમી વિસ્તરતી નવલકથા ‘ઊર્ધ્વમૂલ’નો ઘટાટોપ, ‘ઊર્ધ્વમૂલ’ એમની સર્જક પ્રતિભાનું magnum opus થવા તાકતી હોય એમ લાગે છે.

ક્ષમા આ નવલકથાનું કેન્દ્રવર્તી પાત્ર છે. એના સંદર્ભે અને સંબંધે એક આખી વૈવિધ્યપૂર્ણ પાત્રસૃષ્ટિ લેખકે રમેતી મૂકી છે. ક્ષમા પોતે મેધાવી, સંવેદનશીલ પણ વંચિતા સ્ત્રી છે. બહુ વહેલી ઉંમરથી એની મનોકામનાઓ અળપાઈ જવા પામી. ‘ક્ષમા’ એટલા નામથી વધીને કોઈનું પ્રેમભર્યું સંબોધન બનવાનું એના ભાગ્યમાં નિર્માયું જ નહિ. આ અંભાવ, આ ખાલીપો એના મનમાં વર્તમાનની ક્ષણે પોતાને માટે પૂરતી મોકળાશ મેળવીને પથરાયો છે.

લેખકના તેમ જ ક્ષમાના કહેવા અનુસાર ક્ષમાની મૂળભૂત સમસ્યા મૂલ-વિહીનતાની છે. પોતે ‘પપ્પા’ની પુત્રી છે કે સાગર અન્કલની સાથે માતાના અવેધ સંબંધોનું પરિણામ એનો નિર્ણય એ કરી શકતી નથી. પોતાના જીવનમાં ખીજાં પણ જે જે પાત્રોના સંપર્કમાં એ આવે છે તે એક યા ખીજી રીતે સંમદુખિયાં જ હોય છે. ડૉ. કુણાલ અને પ્રો. નિહાર પણ આ જ સમસ્યાથી વ્યથિત છે. અલ્પજ્ઞ, આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આ અન્ય પાત્રો તો પોતાની

આ સમસ્યાને ને તત્ત્વન્ય મનોવ્યથાને ક્ષમા આગળ વ્યક્ત પણ કરી લે છે, પણ ક્ષમાની સ્થિતિ સૌથી વિકટ છે. કારણ, સ્વભાવે અને ઉછેરથી એ પોતાના આંતર-જીવનને વ્યક્ત કરવાનું પણ ટાળતાં રીખી છે. આમ મૂલવિહીનતા ઉપરાંત ક્ષમાની એક વેધુક્ત સમસ્યા તે વ્યક્ત-ન-ચર્ચ શક્યાની વેદનાની છે.

‘હૈર્વર્મ્સ’ નો લેખક જે ધીંગી સમસ્યાઓને એક ‘સૂત્ર-એટલે કે એક પાત્રે સાંકળી લઈને એક ધીંગી (કદમાં પણ ધીંગી) નવલકથા લખવાનો સર્ગક પુરુષાર્થ પ્રયોજ્યો છે.

પોતે ક્યાંના ન હોઈએ-સામાજિક, સાંસ્કૃતિક કે ભૌગોલિક રીતે-ત્યારે આંમ તો મૂલવિહીનતાની સમસ્યા વ્યક્તિજીવનમાં ‘તેમ જ સામાજિક’ જૂથોના જીવનમાં ‘નિર્માણ’ થતી ‘હોય’ છે. એને પરિણામે પણ ‘એક-પ્રકારનું’ alienation આવે. ‘આર્નલ્ડ વેરકરનું’ નાટક Roots આ ‘પ્રકારની’ સમસ્યાને જ ‘કેન્દ્રમાં’ રાખી ને ‘લખાયું’ છે. ‘વી. એસ. નાયપો’ને પણ ‘સાંસ્કૃતિક’ અને ભૌગોલિક રીતે ‘એક’ પરિવેશમાંથી ઉન્મૂલન પામી અન્ય ‘સામાજિક-ભૌગોલિક’ પરિવેશમાં ‘મૂળિયાં’ ન માંડી શકનાર માનવીઓની મૂલવિહીનતાની ‘સમસ્યા’ને ‘કલ્પકથા’ પરિભાષું ‘આપ્યું’ છે. પરંતુ શંકાસ્પદ અનૌરસતા કે નિશ્ચિત રૂપની અનૌરસતામાંથી ‘મૂલવિહીનતાની’ અભિવ્યક્તિ જે-એ એ વિભાવનમાં જ ‘કથાની’ મૂળભૂત સમસ્યા ઉન્મૂલ ચર્ચ ‘નય’ છે. આમ ‘કથાનું’ ઉદ્ભવ કારણ ફિલ્મી ‘ફ્રાંચુ’ લો ‘નેટલુ’ naïve હોવાનું સમજાય છે. બાકી મૂલવિહીનતાની નોડ લેખક બરોબર ‘પંકડી’ શક્યા હોત તો સમસ્યા તો વૈશ્વિક સ્વરૂપની છે જ એ વાતનો ધ્વનિદાર ચર્ચ શકે નહિ. ક્ષમા, કુણાલ, નિહાર સમ્રાધે જે સમસ્યા છે તેને મૂલવિહીનતાની human predicament તરીકે સ્વીકારવામાં વાચકને પણ પાર વગરનું willing suspension of disbelief કરવું પડે.

ક્ષમાનું વ્યક્તિત્વ નાની વયથી જ કુંઠિત (inhibited) થતું આવ્યું છે, એને પરિણામે એના સ્વભાવમાં ક્ષોભ, ભય, reserve, સંગોપનશીલતા, વગેરે લક્ષણો વિકસે તે સમજ શકાય. માતા-પિતાના નિત્યના ઝઘડા, જાતીય જીવન પરત્વે પિતાનો માતા સાથે દુર્વ્યવહાર અને ક્ષમાનું ‘હાનું’ સાક્ષીત્વ, માતાના સાગર અંકલ સાથેના અવેધ સંબંધોનું સાક્ષીત્વ-આ બધું એના મનમાં લગ્નસંબંધ વિશે એક સમગ્ર અંધિ જન્મી છે. યૌવન પ્રવેશ પછી એક તરફ પ્રેમ, પુરુષ-સહવાસ વગેરે પ્રત્યે મનનું ખેંચાણ એ અનુભવે છે, તો મનના બીજા ખૂણેથી ઉછેરમાંથી કેળવાયેલી બીક, ‘પૂર્વગ્રહ’, કુંઠા એને બાદગના પ્રેમનો સ્વીકાર કરતાં-રોકે છે, એને એના જીવનનો પ્રથમ પ્રેમાંકુર જગતો જ અગપાઈ બધ છે.

ક્ષમા જેવી કે વયમાં આવેલી કોઈ પણ છોકરીને મનની મૂંઝવણોને વાચા આપવાનું, તેમાં માર્ગદર્શન મેળવવાનું એક ઠેકાણું તે માતા. પણ ક્ષમાની માતા તો પોતાની જ સમસ્યાઓમાં એવી ગળાડૂબ છે કે દીકરીનું મન જાણવાની એની ક્યારેય પ્રવૃત્તિ થતી જ નથી. સાગર અંકલ એટલા પ્રેમાળ હતા કે ક્યારેય કદાચ એમની સમક્ષ પણ એ વ્યક્ત થઈ શકી હોત. પણ મા અકાળ મૃત્યુનો ભોગ બની; સાગર અંકલની 'બદલી' થતાં એ હંમેશ માટે શહેર છોડીને એવા જતા રહ્યા કે ક્યામાંથી જ સંપૂર્ણપણે અતર્ધન થઈ ગયા.

આવી પરિસ્થિતિમાં ક્ષમા સ્વાભાવિકપણે જ એમ માને છે કે 'નિઃસંગતાં એ જ મારી નિયતિ છે-માટે મારા સ્વનો જ સંગ શોધવાનો છે-પામવાનો છે.' (પૃ. ૧૫૩.) પણ આમ જ્યારે એ મનથી માને છે તે જ ક્ષણે એ કોઈ અન્ય સાથીના સંગ તરફ ધીરે ધીરે ખેંચાઈ રહી છે. બાદલને પત્ર નહિ આપી શકેલી એટલું જ નહિ; એને આવળો પણ નહિ કહી શકેલી. પણ કુણાલ એના મનની ઘણું નિકટ આવી શકે છે-પ્રથમ ડોકટર તરીકે, પછી સમદુઃખિયા જીવ તરીકે તે પછી...જેને એ પોતાનું સર્વસ્વ આપવાની અણી પર આવી જાય છે તેવી ક્ષમાના ક્ષણિક આવેશપૂર્ણ પ્રેમના લાજન તરીકે. ધીરે ધીરે કોઈ સાચા સાથીનો પ્રેમ પામવાની પ્રક્રિયા દ્વારા જ એની વ્યક્ત ન થઈ શકવાની વેદનાનું નિવારણ થવા તરફ કથાની ગતિ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. ક્ષમાના જીવનમાં ગૌતમને બાદ કરતાં ત્રણ પુરુષો આવ્યા. બાદલ, કુણાલ, નિહાર. એમાંના દરેકની સાથે જો અકારની સંબંધ ભૂમિકાઓ રચાયા પામી તે પરથી એમ જોઈ શકાય કે એની અંધિઓ અને કુંઠાઓનું ક્રમશઃ નિગલન થતાં થતાં એ આ અંધિમાંથી સોમનાથને તટે નિહારના બાહુપાશમાં સંપૂર્ણ મુક્તિ પામે છે.

એની અંધિઓ કેવી ક્રમશઃ તટતી જાય છે તે જોવાનું રસપ્રદ થાય એવું છે. મુશ્મીનું આલંબન ગયું. સાગર અંકલનું પણ ગયું. યૌવન પ્રવેશકાળે બાદલનો પરિચય થયો. પણ એના પ્રેમની ધારાઓ ઝીલવા એ અસમર્થ રહી-કોરી જ રહી ગઈ. બાદલનો સ્વીકાર કરવાનું એને ગમ્યું હોત...પણ 'પપ્પાને બધું કહી દેવું હતું'...પણ...વરસાદમાં તરબોળ ભીંજાવાનું તો ઘણું મન હતું' પણ...બાદલ તો એના પર વરસી પ્રડ્યો હોત પણ...ક્ષમાએ તે ઘડીએ પોતાની જાન આડે પોતાની કુંઠાઓનું કોયલું ધરી દીધું. મનની જે વાત હતી તે એણે બાદલને સંબોધીને લખેલા સુદીર્ઘ પત્રમાં વ્યક્ત કરી ખૂબી પણ અભિવ્યક્ત Communication ન બની શકી.

આ સમસ્યાને ને તત્ત્વન્ય મનોવ્યથાને ક્ષમા આગળ વ્યક્ત પણ કરી લે છે, પણ ક્ષમાની સ્થિતિ સૌથી વિકટ છે. કારણ, સ્વભાવે અને ઉછેરથી એ પોતાના આંતર-જીવનને વ્યક્ત કરવાનું પણ ટાળતાં શીખી છે. આમ મૂલવિહીનતા ઉપરાંત ક્ષમાની એક વધુકી સમસ્યા તે વ્યક્તિનું ચર્ચ શકવાની વેદનાની છે.

૧૧. 'ઈર્ષ્યમૂલ' ના લેખકે એ ધીંગી સમસ્યાઓને એક મૂલ-એટલે કે એક પાત્રે સાંકળી લઈને એક ધીંગી (કદમાં પણ ધીંગી) નવલકથા લખવાનો સર્ગક પુરુષાર્થ પ્રયોજ્યો છે.

પોતે કથાવત્તા ન હોઈએ-સામાજિક, સાંસ્કૃતિક કે ભૌગોલિક રીતે-ત્યારે આમ તો મૂલવિહીનતાની સમસ્યા વ્યક્તિજીવનમાં 'તેમ' જે સામાજિક જૂથોના જીવનમાં નિર્માણ થતી હોય છે. એને પરિણામે પણ એક પ્રકારનું alienation આવે. 'આનંદ વેસ્કરેનું' નાટક Roots આ પ્રકારની સમસ્યાને જ કેન્દ્રમાં રાખી ને લખાયું છે. વી. એસ. નાયપોલે પણ 'સાંસ્કૃતિક' અને ભૌગોલિક રીતે એક પરિવેશમાંથી ઉન્મૂલન પામી અન્ય સામાજિક-ભૌગોલિક પરિવેશમાં મૂળિયાન માંડી શકનાર માનવીઓની મૂલવિહીનતાની સમસ્યાને કલાક્રીયા પરિભાષા આપ્યું છે. પરંતુ શંકાસ્પદ અનૌરસતા કે નિશ્ચિત રૂપની અનૌરસતામાંથી મૂલવિહીનતાની અભિવ્યક્તિ જન્મે એ વિભાવનામાં જ કથાની મૂળભૂત સમસ્યા ઉન્મૂલન યર્થ 'નય' છે. આમ કથાનું ઉદ્ભવ કારણ ફિલ્મી ફ્રેન્ચિઝના નેટલું naïve હોવાનું સમજાય છે. બાકી મૂલવિહીનતાની નોંડ લેખક બર્સેલર પંકડી શક્યા હોત તો સમસ્યા તો વૈશ્વિક સ્વરૂપની છે જ એ વાતનો ઇન્કાર યર્થ શકે નહિ, ક્ષમા, કુણાલ, નિહાર સબંધે જે સમસ્યા છે તેને મૂલવિહીનતાની human predicament તરીકે સ્વીકારવામાં વાચકને પહે પાર વગરનું, willing suspension of disbelief કરવું પડે.

ક્ષમાનું વ્યક્તિત્વ નાની વયથી જ કુઠિન (inhibited) થતું આવ્યું છે, એને પરિણામે એના સ્વભાવમાં ક્ષોભ, ભય, reserve, સંગોપનશીલતા વગેરે લક્ષણો વિકસે તે સમજ શકાય. માતા-પિતાના નિત્યના ઝઘડા, જ્વલંતી જીવન પરત્વે પિતાનો માતા સાથે દુર્વ્યવહાર અને ક્ષમાનું જાનું સાક્ષીત્વ, માતાના સાગર અંકન સાથેના અવેધ સંબંધોનું સાક્ષીત્વ-આ બધું એના મનમાં લમસબંધ વિશે એક સત્ત્વ પ્રાપ્તિ જન્માવે છે. યૌવન પ્રવેશ પછી એક તરફ પ્રેમ, પુરુષ-સહવાસ વગેરે પ્રત્યે મનનું ખેંચાણ એ અનુભવે છે, તો મનના ખાંજા ખૂલેથી ઉછેરમાંથી કેળવાયેલી ખીંક, પૂર્વગ્રહ, કુઠા એને બાદબના પ્રેમનો સ્વીકાર કરતાં રોકે છે, એને એના જીવનનો પ્રથમ પ્રેમાંકુર ઊગતો જ અજાણ્ય જાય છે.

ક્ષમા જેવી કે વચમાં આવેલી કોઈ પણ છોકરીને મનની મૂંઝવણોને વાચા આપવાનું તેમાં માર્ગદર્શન મેળવવાનું એક ઠેકાણું તે માતા પણ ક્ષમાની માતા તો પોતાની જ સમસ્યાઓમાં એવી ગળાડૂબ છે કે દીકરીનું મન જાણવાની એની ક્યારેય પ્રવૃત્તિ થતી જ નથી. સાગર અંકલ એટલા પ્રેમાળ હતા કે ક્યારેય કદાચ પ્રેમની સમક્ષ પણ એ વ્યક્ત થઈ શકી હોત. પણ મા અકાળ મૃત્યુનો ભોગ બની; સાગર અંકલની 'બદલી' થતાં એ હંમેશ માટે શહેર છોડીને એવા જતાં રહ્યા કે ક્યામાંથી જ સંપૂર્ણપણે અંતર્ધાન થઈ ગયા.

આવી પરિસ્થિતિમાં ક્ષમા સ્વાભાવિકપણે જ એમ માને છે કે 'નિઃસંગતાં એ જ મારી નિયતિ છે-માટે મારા સ્વતંત્ર જ સંગ શોધવાનો છે-પામવાનો છે' (પૃ. ૧૫૩) પણ આમ જ્યારે એ મનથી માને છે તે જ ક્ષણે એ કોઈ અન્ય સાથીના સંગ તરફ ધીરે ધીરે ખેંચાઈ રહી છે. બાદલને પત્ર નહિ આપી શકેલી એટલું જ નહિ; એને આવજો પણ નહિ કહી શકેલી. પણ કુણાલ એના મનની ઘણો નિકટ આવી શકે છે-પ્રથમ ડોક્ટર તરીકે, પછી સમદુઃખિયા જીવ તરીકે તે પછી...જેને એ પોતાનું સર્વસ્વ આપવાની આશી પર આવી જાય છે તેવી ક્ષમાના ક્ષણિક આવેશપૂર્ણ પ્રેમના લાજન તરીકે ધીરે ધીરે કોઈ સાચા સાથીનો પ્રેમ પામવાની પ્રક્રિયા દ્વારા જ એની વ્યક્ત ન થઈ શકવાની વેદનાનું નિવારણ થવા તરફ ક્યાની ગતિ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. ક્ષમાના જીવનમાં ગૌતમને બાદ કરતાં ત્રણ પુરુષો આવ્યા. બાદલ, કુણાલ, નિહાર. એમાંના દરેકની સાથે જ પ્રકારની સંબંધ ભૂમિકાઓ રચાયા. પામી તે પરથી એમ જોઈ શકાય કે એની અંધિઓ અને કુંઠાઓનું ક્રમશઃ વિગલન થતાં થતાં એ આ અંધિમાંથી સોમનાથને તટે નિહારના બાહુપાશમાં સંપૂર્ણ મુક્તિ પામે છે.

એની અંધિઓ કેવી ક્રમશઃ તટ્ટતી જાય છે તે જોવાનું રસપ્રદ થાય એવું છે. મુશ્મીનું આલંબન ગયું, સાગર અંકલનું પણ ગયું. ચૌવને પ્રવેશકાળે બાદલનો પરિચય થયો. પણ એના પ્રેમની ધારાઓ ઝીલત્રા એ અસમર્થ રહી-ફેરી જ રહી ગઈ. બાદલનો સ્વીકાર કરવાનું એને ગમ્યું હોત...પણ 'પ્રપાતે બધું કહી દેવું હતું'...પણ...વરસાદમાં તરબોળ લીંબવાનું તો ઘણું મન હતું' પણ...બાદલ તો એના પર વરસી પ્રડ્યો હોત પણ...ક્ષમાએ તે ધડીએ પોતાની જાન આડે પોતાની કુંઠાઓનું કોચલું ધરી દીધું. મનની જોવાત હતી તે એણે બાદલને સંબોધીને લખેલા સુદીર્ઘ પત્રમાં વ્યક્ત કરી ખરી પણ અલિવ્યક્ત Communication ન બની શકી.

માતાના મૃત્યુ પછી 'તો ઉત્તરોત્તર ક્ષમાનું ઈવન એક વિઘ્નવિકો જેવું બની ગયું'. પિતાએ શરીરસુખ માટે જેની સાથે ખીલું લગ્ન કર્યું તે વિદુલાએ જીવનને વધુ ખોટું બનાવ્યું. પણ આ પરિસ્થિતિની પરાકાષ્ટા પિતાએ અશ્વના સિમ્તને કાપીને એની હૃદય કરી અને એ સાથે તસ્ત અશ્વની સાત ખાંધને પોતે પણ મોત મોતર્યું તે દશ્યથી આવી. ક્ષમાને નવંસ એકડાઉન થઈ ગયો. ત્યારે ડૉ. કુણાલની મમતાભરી સારવારમાં એને લાંબો સમય રહેવાનું આવ્યું. એ લાલા ડોક્ટરે ક્ષમાના મનને પ્રવૃત્તિમય રાખવા એને પોતાને ત્યાં જ નોકરી આપી. એમાંથી એની સાથે ને, એની પત્ની સાથે પરિચય વધ્યો. અલગત, કુણાલ માનસ ચિકિત્સક નથી છતાં એ ક્ષમાને મનોરોગની સારવાર આપે છે. એને એમાંથી એને સારી કરે છે. એટલે કે એને માટે you are not much expressive (પૃ. ૩૦૭) કહીને એની સમસ્યાનું નિદાન કરે છે તેને એણે expressive બનાવી ન હોય તો એ સારી ન થઈ શકે એમ મનાય. છતાં ક્ષમા આ સારવાર પછી પણ પોતાની કુઠાઓના કોયલામાં જ પુરાયેલી જેવો મળે છે. કુણાલ સાથેની વનપ્રદેશની તે રાત્રિના પ્રસંગે પણ બધું બોલવાનું કુણાલને જ ભાગે આવે છે. પેલું એની ગ્રંથિઓ આ લક્ષા સમજાવિયા ડોક્ટરના પરિચયમાં થોડીક શિથિલ થઈ છે એમ માનવાને કારણ છે. વનપ્રદેશના એક અગપયા રેસ્ટ હાઉસમાં પરાધિયાની ક્ષણોમાં મારું સ્ત્રીત્વ વ્યક્ત થવાની—સાર્થક બનવાની એની વ્યવસ્થાની ચરમ સીમએ હવે કલાય. (પૃ. ૪૬૦) પણ કુણાલે નિયતિને ખાતર પોતાનું બાળક ક્ષમાની ગર્ભમાં આરોપવાનો પ્રસ્તાવ મૂક્યો તે સાથે જ કોઈનો વિકલ્પ બનવા તૈયાર નહિ એવી ક્ષમાએ પોતાની જાતને એકાએક અદર સંકારી દીધી અને કુણાલથી અલગ થઈ ગઈ એ સમજે છે કે કુણાલ પણ કોડહ કસ્ય વાજઃ એવી અનૌરસતાની તીવ્ર અભિગતાથી પીડાતો માણસ છે. પણ નિયતિને ખાતર તેમ જ કુણાલને ખાતર તે શા માટે કુણાલનો ગર્ભ ધારણ કરે? તેમ કરવાથી પોતાની મૂલવિહીનતાની સમસ્યા તો ટળવાની કે ઉકલવાની નથી પ્રશ્ન એ છે કે જે નિયતિ દ્વારા શક્ય નથી તે પોતાના સંતાનનું આરોપણ ક્ષમાના ગર્ભમાં કરી શકાય તો પણ એની પોતાની મૂલવિહીનતાની સમસ્યા કેવી રીતે એ જૂલી જવાનો તે સમજાવું નથી. ક્ષમાને માટે કુણાલને પોતાનું દષ્ટિબિંદુ સમજાવવું મુશ્કેલ છે. એટલે ફરી એ એક લાંબો પત્ર લખે છે જેમાં એની સ્વઅભિવ્યક્તિ સંધારાઈ છે. એ પત્ર પણ communication નથી બનતો, અને ત્યાં લેખક નિયતિ કુણાલને એમની પોતપોતાની સમસ્યાના ઉકેલ માટે પરદેશ રવાના કરી દે છે.

નિવલકથાના ત્રીજા ખંડમાં ક્ષમા નિહારના સંબંધમાં આવે છે. એની પાસે એ લણી છે એમ. એ. સુધી. એ પી. એચ. ડી. માટે માર્ગદર્શન મેળવે

છે. એના સંપર્કમાં આવતાં ક્ષમા થોડીક વાચાળ થઈ છે. એમ નિહાર નિર્દેશ છે. ‘ચાલો, મારા સંપર્કથી તારી જીલ ઊઘડી એ ય ઓછું નથી!’ (પૃ. ૪૬૩) ખરેખર, આ ઓછું નથી; ક્ષમાને માટે ઘણું મોટું આંતરિક પરિવર્તન લાવવામાં મદદરૂપ થાય એવું બાહ્ય પરિવર્તન છે. જે દિવસે એ નિહારના આમંત્રણથી એકલી એના શહેરથી વીસેક માઈલ છેટેના ગામે એને ઘેર જાય છે તે દિવસની વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ એકાએક એ એને અત્યંત નિષ્ટ લાગી મૂકે છે. નિહારની માંદગી, એકાએક ભારે વરસાદને કારણે ખસ વ્યવહાર અંધ થઈ જવો, નિહારની અસહાય દશા—આ બધાને લીધે એને એ આખી રાત નિહાર સાથે, નિહારની પરિચર્યામાં વિતાવતી પડે છે. તે ક્ષણથી ક્ષમાના જીવનમાં નવો ને નિર્ણાયક વર્ગાંક આવે છે.

આ નિહાર પણ લેખકની કલ્પના પ્રમાણેની મૂલવિહીનતાની સમસ્યાથી વ્યથિત છે. ખરેખર તો એ એક foundling છે. દ્વારકાધીશને ત્રીજે પગથિયે તળખેલો કોઈએ ઊંચકી લઈ, આશ્રય આપી મોટો કરેલો અનાથ. ક્ષમાના પિતૃત્વ વિશે કદાચ આપણે એના પપ્પાને અને એના સાગર અંકતને ૫૦-૫૦નો શંકાનો લાલ આપીએ. કુણાલ પોતાના પિતાનું કે પછી ભૂરિયા આદિવાસીનું કે પછી દાદાજીના ભૂરિયાની પત્ની સાથેના આડા સંબંધનું પરિણામ તેનું કદાચ પણ પગેડું કાઢવાનું બને. પણ નિહારને માટે તો પોતાનાં મૂળિયાં શોધવાનો પુરુષાર્થ વ્યર્થ જ ગણાય. એટલે લેખકે એને આ પુરુષાર્થની પાછળ દોડતો બતાવ્યો પણ નથી. એના વ્યક્તિત્વમાં એક નવું પરિમાણ લેખકે આરોપ્યું છે—આધ્યાત્મિક અભીષેકાનું મૂલવિહીનતાનું નિવારણ એને મન ઊર્ધ્વમૂલ થવામાં, ત્રિગુણાતીત થવામાં રહેલું છે એમ એની પ્રતીતિ છે. અને છતાં એને જે ભૂમિમાં એ મૂલવિહીન મનુષ્યવ્યક્તિ તરીકે મંદિરને પગથિયેથી મળી આવેલો તે દ્વારકાની ભૂમિમાં એક વાર ફરી આવવાની, પુરાણાં પરિચિત સ્થાનો જોઈ આવવાની તીવ્ર ઝંખના છે. આ પ્રવાસ યોજના દ્વારા લેખકે પ્રથમ વાર મુખ્ય પાત્ર ક્ષમાને એના કુંઠા-પ્રેરક પરિવેશમાંથી દૂર ખસેડવાની યોજના કરી છે તે સપ્રયોજન છે.

ત્રણ ખંડોમાં આ નવલકથા વિલાનિત થઈ છે. તેમાંના પ્રથમ ખંડ ‘અશ્વ’માં ક્ષમાના ઉછેરની ભૂમિકા સરસ કલાત્મક પરિમાણ ધારણ કરે છે. બીજા ખંડ ‘સપ’માં મનુષ્યમાં રહેલી સર્પિણી કામવાસનાનું કુણાલ-ક્ષમાના સંદર્ભમાં નિરૂપણ છે. તેમાં સૌમનસ્ય ગુહાની અધુનિક આવૃત્તિ જેવો રેસ્ટ હાઉસની શત્રિનો પ્રસંગ પણ વાસ્તવિકતાનું એક સરસ પરિમાણ સિદ્ધ કરે છે. અલગત

એમાં ફિલ્મી-ફિલ્મી વધુ અવ્યા કરે છે; પણ ક્ષમા જે રીતે અને જે કારણે કુણલથી સહસા અગ્રગ થઈ જાય છે તે પ્રસંગમાં ક્ષમાના પાત્રની રેખાઓ સ્પષ્ટપણે ઉપસી આવે છે. પણ ત્રીજો 'ખંડ' 'અસત્ય' ચિંતન-દષ્ટિએ ગમે એટલો સમૃદ્ધ હોવા છતાં કલાદષ્ટિએ જિજ્ઞાસુ જનરે છે નિહારતે ક્ષમા પછીના ઉત્તમ પાત્ર તરીકે ઉઠાવ આપવાનું લેખકે નિર્ધાર્યું છે એ ખરું, પણ નિહારતી જે જે આધ્યાત્મિક અભીપ્સાઓ છે, એનામાં જે દાર્શનિકતા છે તે ક્યાં, કેયારે, ક્યા સંલેગોમાં વિદ્યમેષાં લક્ષણો છે તે વિશે આપણે જાણું જનશ્રવા પામતા નથી ક્ષમા પોતે જે છે તે શા માટે છે તે જોડવું સ્પષ્ટ છે તેવું નિહાર સંબધે કદી શકાય નહિ. લેખકને નિહારવું જીર્ણમૂલ વ્યક્તિત્વ ઉપસાવવું છે; એનામાં કૃષ્ણત્વનું આરોપણ કરવું છે અને એ રીતે એને મૂળી જાણેરા માનવી બનાવી ક્ષમાને રાધા ભાવે એની આરાધનામાં એકરૂપ કરવી છે. પણ આ બધાં વ્યક્તિત્વના પરિમાણો એકાએક સ્ફુટ થઈ શકે નહિ. અધ્યાપયીય ચિંતનની ટેવ સાથે દારૂકા-સોમનાથની ભૂમિમા પહોંચી જવા માત્રથી એનામાં કૃષ્ણત્વનો સરકાર આની જાય એ વાત ગણે જનરની નથી એના વ્યક્તિત્વ વિકાસને એ રીતે નિરૂપી શકાયો હોત તો દારૂકા-સોમનાથની ભૂમિનો એક પ્રભાવક અને અધ્યાનો જગાડી શકે તેના Local તરીકે સરસ ઉપયોગ થઈ શકતે તો ક્ષમા જે નિમ્ન વેદનાના પર્વત જેટલા ભાર નીચે દબાતી, બી સાતી જીવી રહી છે તેની વેદનાનો પર્વત જિયછી લેવા સમર્થ એવા નિહારવું પાત્ર પ્રતીતિજનક બની શકવું હોત. કોઈ પણ કલાકૃતિને માટે આવા કલા સંબંધી પ્રકારો ઉર્ગતે ને પગને જણા થવાના. કલાકૃતિ આરંભાય ત્યાંથી તેના અંત સુધી સર્જક એક hurdles race માં સડોવાયેલો હોય છે hurdles race નો એક નિયમ છે કે hurdle કૂદી જવાય તો ફીક છે, ફીકી શકાય અને ત્યાં આગળ ગડથોલિયું ખાઈ જવાય તો પણ રેસમાં દોડી શકાય; પણ જીતવાની શક્યતા ન રહે એટલે આજી hurdles આગળ ગડથોલિયું ખાઈને પણ નવશકયા તો પૂરી લખાઈ જાય, પણ એમાં જે ગુમાવ્યું તે દશાંતરવ હુમ્મેયો ગુમાવેલું જ રહેવાનું.

આમ કેમ બનવા પામ્યું હશે એનો વિચાર કરતાં એમ ક્ષામે છે કે લેખકે શરૂથી જ ક્ષમાના પાત્રને સાહિત્ય, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરેની યગ્મ ચાલક-ઉપાસક બનાવવા કૃતિનો મેદો એની કલાને ભોગે વધ જ કરે એવું થવા દીધું છે જગતસાહિત્ય અને તત્ત્વજ્ઞાનના ક્યા ક્યા ખૂણાઓમાંથી ક્ષમા પોતના અવરજો સંધ આવે છે. અને અરધાથી વધુ વખત એ પ્રવૃત્તિ સર્જક પોને ઉપડો લે છે પ્રકરણોને અંતે ને અરબે આવતા આજ અવરજો લેખકની વ્યુત્પત્તમતિનાં નિર્દેશક હોવાનું

સમન્વય છે, જ્યારે પ્રકરણોની વચ્ચે વચ્ચે મુકાયેલાં અવતરણો ક્ષમાતું એક વિદુષી તરીકેનું વ્યક્તિત્વ ઉઠાવ પામે એ માટે એનાં વિચારપ્રવાહમાં સમાવવામાં આવ્યાં છે. પોતાની સર્જક પ્રવૃત્તિનું magnum opus આ નવલકથા અને એની ત્રિસલાંતતા સાથે આ થયું છે, એટલે કલાની રૂપનિર્મિતિ પ્રત્યેની સલાંતતા આ ચિંતનના ભાર નીચે દ્યાર્ધ-ચંપાર્ધ ગઈ છે. આ સદીના ચારભે પેઢરે એમ કહેલું: 'All art does but consist in the removal of surplusage.' સદીના અંત ભાગે હજી ગુજરાતી સર્જકો, ખાસ કરીને નવલકથાના સર્જકો સુધી આ સંદેશ પહોંચ્યો હોય એમ લાગતું નથી.

આગળ જોયું કે રેસ્ટહાઉસમાં દુણાલ સાર્થેનો રાત્રિ પ્રસંગ ક્ષમાની સૌમનસ્ય-ગુહાનો પ્રસંગ બની રહે છે. તે જ રીતે દારકા પ્રવાસ માટે ગાડીનાં ફર્સ્ટ ક્લાસના દૂપેમાં ગાળેલી રાત્રિ એ ક્ષમાની ખીણ સૌમનસ્યગુહાની રાત્રિ ગણાય. જેમ સૌમનસ્યગુહામાં પંચરાત્રિ દરમ્યાન કુમુદસુંદરીના મનની અધિઓ તૂટતી જાય છે તેમ અહીં ક્ષમાના મનની અધિઓ સૌમનસ્યગુહાની પંચરાત્રિઓ દરમ્યાન એક પછી તૂટતી-ઉડેલાતી જતી જણાય છે. આજ સુધી મન મૂકીને બોલવા ન પામેલી, self-expressionને communication બનાવી ન શકેલી ક્ષમા ફર્સ્ટ ક્લાસના દૂપેમાં મુક્ત મને સ્વ-અભિવ્યક્તિ કરે છે. એની લાગણીઓના પ્રવાહ આડે એની કુઠાઓનો જે મોટો આડઅર્થ અવરોધ થઈ રહ્યો હતો તે આમ તૂટી જતાં રઘુવીર ચૌધરી જેને 'વ્યક્તિત્વ થઈ શક્યાની વેદના' કહે છે તે તો વિગડિત થતી થતી સોમનાથના સાગરતટે સાગરનાં મોજામાં વહી જાય છે. ક્ષમાની સ્વઅભિવ્યક્તિની એકે પરાકાષ્ટા ત્યારે આવે છે જ્યારે દારકાની દેવશી નેણુશી ધર્મશાળા રૂપી સૌમનસ્ય-ગુહામાં વ્યતીત કરેલી ખીણ અને પંચરાત્રિઓમાંની ચોથી રાત્રિ પ્રસંગે કોઈ પ્રગલ્ભા પણ બોલતાં-ક્ષોભ પામે તેવી માગણી એ કરે છે. 'મારે તમારી સાથે સ્ત્રવું છે.' આ ક્ષણ અને આ ક્ષણ પછી હવે નિહારને સંમર્પિત થવા પોતાની મેળે જ ઉત્સુક થઈ છે. વ્યક્ત થવા માટે કેવળ વાણી ઉપરાંતનું માધ્યમ પણ હવે એને પ્રાપ્ત છે. સોમનાથમાંની પાંચમી રાત્રિ પછી એનું સૌમનસ્ય પરિપૂર્ણ કક્ષાએ પહોંચેલું જણાય છે, એટલે તે પછીનું જે પ્રેક્ષાતંત્ર જાયું તેમાં એણે નિહાર સાથે ગંજરતિની યાદ અપાવે એવી અને મનુષ્યો માટે કેઈક અશક્ય લાગે તેવી રતિક્રિયામાં શરીરમનની પૂર્ણ અભિવ્યક્તિ સિદ્ધ કરી. આ એવી ક્ષણ એને માટે હની-કે ગીતાની ભાષામાં વાન કરવી હોય તો એમ કહી શકાય કે 'યદ્ગત્વા ન નિવર્તન્તે'.

સોમનાથમાં નિહાર સૂથે માણેલી સાગરરતિ ભને ક્ષમાને એક હોતો; પણ આવી ઉત્કટે અનુભૂતિ અને તૃપ્તિની ક્ષણો જ તો જીવનનું સાર્થક હોય છે.

એક વાર, આ અનુભૂતિ કરાવ્યા પછી નિહાર એના જીવનમાંથી જતો રહ્યો કારણ મૂલવિહીનતાની વેદનાનું આધ્યાત્મિક નિવારણ શોધવા મથી રહેના, ઊર્ધ્વમૂન થવા મથી રહેના આ માણસ માટે એની એક વારની પ્રેમિકા યામિનીએ જે થકા વ્યવસ્થા કરી હતી તે કુદરોગ એને ખરેખર થયો છે એટલે કુદરોગી થવા નિમિત્તિયા એના ડોઈ સતાનનું બીજ એ ક્ષમામા આરોપવા નથી માગતો ઉદાત્તચેતા નિહાનના આ ભાવના ઉદાત્ત છે પણ એ એના મનમાં ભગી એક વાર ગતિહીન કર્યા પછી આ તમકકે પણ આપણે willing suspension of disbelief કરીને સ્વીકારી લેવું પડે કે ક્ષમા સાથેનો પ્રથમ સત્તાગ પરિણામદારી નહિ નીવડે જો કે કુદરોગ એવી ગણાય ખરો, વારસાગત નહિ બીજુ આ બધા મૂનવેહીન પાના જે પ્રશ્ને ચિનિત છે તે એ કોના કોના 'કોમ્પોસ ના સમિત્રણથી ઉત્પન્ન થયા હશે તે છે આ કોમ્પોસ શબ્દ એટલી વાર વપરાયો છે કે 'કોમ્પોસમ' હોવો જોઈએ એમ નોંધવું પડે આ બધી નાની વાતો છે, પણ કનાકૃતિને આની નાની વાતો વધુસાડે અને મોગી હાણ પહોંચાડે એટલે આવા છિદ્રાન્વેષી અવનોહનમાં એની નોંધ લેવી જરૂરી બની જાય

‘એકાત ના ૨૪ નબરના ફ્લેટમાં ક્ષમાનો વર્તમાનનો વિરતિજન્ય જે મનોપ્રપચ છે તે કલાદષ્ટિએ અને મનોવૈજ્ઞાનિક દષ્ટિએ સમજાવવો મુશ્કેલ લાગે છે ક્ષમા અમુદસ્તાન દરમ્યાન પોતે જ કહે છે કે ત્યારે એને ઘોડાની હુણહુણની સભાગાતી ન હતી, સર્પ જેવા આકારો જણાતા ન હતા, કોઈ સદર્મો ન હતા, અનુસંધાનો ન હતા પગિપ્રેક્ષ્યો ન હતા, ગર્ભ કાલ ન હતી અનાગત ન હોતો, હતી માત્ર આ ક્ષણ, હતી સાર્થકતાની એ ક્ષણ (૫ ૧૦૭) નિષેધો વિનાના નિરપેક્ષ સુખની એ ક્ષણ (૫ ૧૦૮) નિહારના જવા સાથે જતી રહી એમ સ્વીકારીએ તો પણ એની કુઠાઓનું એક વાર વિગતન થયા પછી એનું વર્તમાનની ક્ષણે નિરપાયેલું regression પ્રતીતિકર નથા એને પુરાણા અનુસંધાનોમાં જકડાવાનું પુરાણા સદર્મો સજીવ કરવાનું કોઈ કારણ નિરપાયું નથી એટલે જ ‘એકાત ના ફ્લેટ ન ૨૪માં એના જીવનમાં પ્રવેશના ચોથા પુરુષ ગૌતમના સહવાસમાં કે સ્વગત રીતે એનો જે માનસિક પ્રપચ છે તેની કોઈ વાજબી ભૂમિકા નથી મળતી

કયા નિરૂપણની ટેકનિક લેખે ભૂતકાળ અને વર્તમાનની ક્ષણોનું આવું નિરૂપણ અન્યથા એક સરસ પદ્ધતિ છે અને ‘સમયદીપ’ તેમ જ ‘બીના સમય વનમાં એમણે આ ટેકનિક પ્રયોજી છે એના પર એમની હથોટી મજબૂત થઈ છે તેની પણ આ કથામાં એમણે એને જે રીતે પ્રયોજી છે તે પરથી જણાય છે પરંતુ જે ભૂમિ પરથી એમણે આ ફાળ ભરવા તાકયુ છે તેનું ક્ષણગત નક્કરપણું દેટલું એ પ્રશ્ન હે છે

નવલકથાની રૂપસિદ્ધિથી નિરપેક્ષ રીતે આપણે એનાં અંગોને અવલોકવા તૈયાર હોઈએ તો...તો ક્ષમા એક અત્યંત સંવેદનશીલ નારી પાત્ર તરીકે એનો પ્રભાવ આપણા મન પર છોડી જાય છે; મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવના નિરૂપણ લેખે પ્રથમ ખંડ 'અશ્વ'માં નિરૂપાતો કથાપ્રપંચ અને ધણે અંશે 'અશ્વ'ની પ્રતીક-ચોજના પણ ઘણી નોંધપાત્ર છે; વર્ણનો લેખે કેટલાંક વર્ણનો, એમાં થયેલી વીગતપ્રચુરતાના ભાર-સંભાર છતાં ક્યારેક ગમી જાય છે; નિહારના પાત્રની પડછે ગીતાના ચિંતનદ્રવ્યને નિરૂપવામાં લેખકનાં ઉડાણ અને જીંડાણ પણ પ્રભાવિત કરે છે, લેખકના સ્વકીય ચિંતનના પરિપાક રૂપે કથાપ્રવાહમાં વારંવાર આવતા personal essay ની શૈલીને સિદ્ધ કરતા ગદ્યખંડો ઉદાહરણ તરીકે પૃ. ૩૨૦થી ૩૨૫ પર પથરાયેલું 'ક્યારેક લાગે છે કે'થી શરૂ થતો સુદીર્ઘ ઉત્પ્રેક્ષાચોણી, પૃ. ૩૪૮ પર લેખકે નિરૂપેલી આંખની વિવિધતા, પૃ. ૩૭૩થી શરૂ થતો ગદ્યખંડ, પૃ. ૪૮૦-૮૨ પર પથરાયેલું ચિંતન. આ ઉપરાંત આ કથામાં લગભગ પ્રત્યેક સુખ્ય પાત્ર લાંબા પત્રો લખવા અથવા ડાયરી લખવા દ્વારા સ્વ-અભિવ્યક્તિ સાધવાની રીત અચૂક અપનાવે છે. આ પત્રો પણ નબંધ સ્વરૂપને આંખી જાય એવા છે. વળી લેખકની સાથે વિશ્વસાહિત્યના પ્રદેશમાં વિહાર કરવાની અનુભૂતિ પણ એક રીતે આસ્વાદ્ય બને. પણ આ બધું એ શરતે કે we must miss the wood for the trees 'જીર્ણમૂલ'ના શ્રેષ્ઠ અશ્વત્યની છાયા નીચે આ બધાં તત્ત્વો સમાઈ શકે એમ આપણે સ્વીકારીએ તો.

અને મૂલવિહીનતાની મૂલવિહીન, misconceived સમસ્યા જે આ કથાના મૂળમાં છે તે પણ અંતે સંભારવી રહી. એણે તો અન્યથા એક સરસ નવલકથાનાં વિષયગત અને કલાગત મૂળિયાં ઉખાડવાની જ ભૂમિકા અદા કરી છે એ મોટા અફસોસની વાત છે.

રાધેશ્યામ શર્મા

રહી રહીને અધુનાતન સંવેદનપટુ સર્જકોને પૌરાણિક પ્રસંગો અને પાત્રો આકર્ષે છે. એ નિમિત્તે વ્યતીત પરંપરા સંગ્રામેનો દૃઢ અનુબંધ લાપાની કાવ્ય-ધારામાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. અશ્વત્થમા, કર્ણ, યયોતિ, બીષ્મ અને હનુમાન જેવાં પાત્રો એમની સંકુલ સમૃદ્ધિને લીધે અથવા તો તેમની અત્યંત તરલ સરળતાના કારણે અમર રહેવા સર્જ્યા છે. આવાં પાત્રોની ‘ફેસેટનેસ’ને, સપાટપણના ત્તરને અતિક્રમી કવિકર્મ અસ્વિતો વર્તુળાકાર સંસિદ્ધ કેમ કરી આપે છે એ આસ્વાદનો વિષય અને.

પુરાણકાલીન પાત્રો પણ આજનો મનુષ્ય જેમ દિધા અને દોંદ, અનાસ્થા અને આશંકા તેમ જ અનિર્ણયપ્રેરિત વેદના અને યાતનાપ્રેસુર ચિંતાનો શિકાર બની તીક્ષ્ણ સ્થિતિસંદર્ભોમાંથી ગુંજરી ચૂકેલાં હોઈ એ સામગ્રી કવિતાક્ષમના ધરાવતી પ્રતીત યોય છે. કવિની ભાષારૌલીમાં ગતું અને ગુંગમયશ હોય તો ઉક્ત પાત્રો-પ્રસંગોના પુનઃ અર્થઘટન દ્વારા, એટલે કે સ્વંતરપસાધના દ્વારા વસ્તુ-વિષયનું મોર્દિર્ણાટન થઈ જાય છે. ઉપમા, ભાવકંપન, દૂંદમાં—અર્થકાર સંવિધાન દ્વારા કુરાળ કવિ આ કોમનો હિસાબ કેવો આપે છે તે રચનાપ્રક્રિયાની ચિકિત્સાર્થી માનુંમ પડી આવે. કવિ ચિત્ર મોદીની ‘બાહુક’* રચનાને આપણે રસચર્ચણા અને ભાવબોધની દૃષ્ટિએ અત્રે માણીશું. ‘ખંડકાવ્ય’ ઉપર મહાનિર્બંધ આપનાર લેખકનું આ ખંડકાવ્ય છે એ સુયોગને પણ સ્મરીશું...

પંચમવેદ ‘મહાભારત’માં નગાખ્યાન ‘ઉપાખ્યાન’ માત્ર છે; પ્રેમાનંદ જેવા કવિમાં તે આખ્યાન છે, ન્યારે-ચિત્ર મોદી નગ્નતા પાત્રને કૌશલ્યથી પછળ સેરતી બાહુકની અવદશાને અગ્રતા અપી નૂતન ખંડકાવ્યનું નિર્માણ કરે છે.

* ‘બાહુક’ લે. ચિત્ર મોદી ૫, આર. આર. શેઠની કંપની, મુંબઈ-૨, અમદાવાદ-૧,

‘બાહુક’ ત્રણ સર્ગમાં વહેંચાયું છે. પ્રથમ સર્ગ તથા દ્વિતીય સર્ગમાં બૃહદશ્વ નળ અને વૈદર્ભી અને તૃતીય સર્ગમાં વૈદર્ભી, બૃહદશ્વ અને નળ એમ એતુકમે વક્તાઓ રજૂ થાય છે. સૂત્રધાર, સદશઃ બૃહદશ્વનો પ્રવક્તા તરીકે ઉપયોગ છે. કવિએ બૃહદશ્વમાં નિર્મમ, નિર્દય, તાટસ્થ્ય પ્રસેપિત ‘ક્યુ’ હોત તો રચના આટલી રસવાહી ન બનત, તાદાત્મ્યરસિત તદસ્થનાના આલેખનને કારણે રસ સાતત્ય જળીંચાયું છે.

‘બાહુક’માંથી પસાર થઈ જતાં લોગ્યા વિના રહેતું નથી કે નાટકની સંવાદ-શક્તિનો આશ્રમા એણે ખપ છે. વળી નવલકથાની વર્ણનાત્મક પ્રવિધિ કરતાં આધુનિક નવલિકાના એકાંગ ઘટનાલોપરીતિનો સમુપયોગ છે જે અતે તો ખંડ-કાવ્યને કાવ્યના એકાંતિક વિશ્વમાં જ વિજયે અપાવવા સુધી એચી જાય છે. મધ્યકાલીન સર્ગક પ્રેમાનંદની આખ્યાનશૈલી કરતાં અર્વાચીન નહાનાલાલની ડાહ્યશૈલીને પોટોટી અહીં પ્રયોગ છે. પરંતુ અજાદસને સહજ સિદ્ધ અને સાનુકૂળ લેયમદ ગદ્યને કવિએ મદદમાં બોલાવ્યું છે. કયાંક અંધ ઉપયોગમાં આવતા માત્રામેળ છંદો છે તો ત્રીજા સર્ગમાં ખંડકાવ્યને ઉપકારક સિદ્ધ થયેલાં વૃત્તો પ્રણ સમાવિષ્ટ છે. ‘છંદ-અલંકારની દૃષ્ટિએ યોગ્યાયોગ્યતાની ચર્ચા તદ્વિદે ઉપર છોડીને અહીં સમગ્ર કૃતિની અંદર વણાઈ ચૂકેલા વાતાવરણને, ભાવકદ્વનો દ્વારા રચના-અતર્ગત વિવિધ પરિસ્થિતિઓની ઉત્કટતાને કેવી અત્યક્ષતા અપી છે એની ક્ષંગિતિ જોઈશું.

પ્રથમ સર્ગમાં જે ભાવ-પરોક્ષાંશ ત્રીજા સર્ગમાં અતે ઉપસ્થિત થવાની છે એની લગભગ પૂરી ‘બૂઝ પ્રિન્ટ’, સંબળપણે નિરૂપિત થઈ છે. ‘ઓ’ દૃષ્ટિએ ખીન્ને સર્ગ, પહેલાં ને ત્રીજાની પુલનામાં ન્યૂન માલુમ પડે છે. એ પંડની વચ્ચે ખીજા સર્ગનું પૂરણ અંધ પુષ્ટ લાગશે છતાં એ સાવ અનિર્વાય છે એમ નહિ કહેવાય.

રવિ વર્મા શૈલીનાં રંગીન કેલેન્ડરોમાં હંસ નિકટ ઊભેલી દમયંતીને-મારી જેમ-જેણે જોઈ હોય એને ખીજા સર્ગમાં આવતી નળની પ્રશ્ન ઉક્તિ અચૂક સ્પર્શી નર્શે: ‘પંકિલ પુકુર ખાસે શ્વેત રાગહંસ’ જેમ/હું/ઊભો છું?’, હંસ જ્યારે અવદશાના પ્રારબ્ધપંકથી સર્વાંગે અપરકાય ત્યારે ‘બાહુક’ મિતુદને જ પ્રામેતે ! (આ પૂર્વે પ્રથમ સર્ગમાં નગર છોડતો નળ, ‘આલીલસ્કંધ પરે’ વૈદર્ભીની ‘કોમળ હથેલીનું’ પંખી મૂકી આલી નીકળે છે તે દશ્યમાંની ભાવવિવશતા પ્રારખો.) અહીં જ વૈદર્ભી જ્યારે ‘પ્રવત્તરાજના અંકમાહુ’ ઉછરે પ્રામેલી... પર્વતપુત્રી છું.

એલે છે ત્યારે પાર્વતીની સ્મૃતિ ઝંકૃત કરી રહે છે અને પછી ‘આને હું સૂર્યાસ્ત નહીં થવા દઉં.’ સંકલ્પ પ્રગટ કરે છે ત્યારે સૂર્યોદય કે સૂર્યાસ્તને રોકતી મહાસતીઓ નર્મદા-અનસૂયાનાં ચરિત્રોની પુણ્ય રેખાઓ ચિત્રમાં અંકિત કરી આપે છે. (ખાસ કરીને નળના ભડભડ જ્વલનની કલ્પના સાથે સ્વયંને ભડભડ બળતી નિહાળે છે ત્યાં પૃ. ૫૩ ઉપર) પુર ત્યાગી લવિષ્યે ભલે વૈદર્ભી વનમાં વલ્લવલ્લવાની હોય છતાં આખરે છે તો રાજકન્યકા, એટલે એકદા નિષધનગરીને દ્રીપદીની છટાથી ‘દાસી’ કહી ‘ત્યારે મારી આરા છે કે...’ આદેશ આપવા તત્પર બનતાં જ અચાનક નિજ દયાસલાન બની તે અટકી પડે છે ને પછી બણે નિઃશ્વાસપૂર્વક એલે છે. ‘પણ, દાસની પણ દાસીને આરાનો અધિકાર ખરો ?’ વૈદર્ભીની આ ક્ષણિક ચોટ શાશ્વત સ્મરણ લેખે શ્રીજ સર્ગમાં સુધાર્થ હોઈ નોંધપાત્ર છે. આ અગાઉ પ્રથમ સર્ગમાં પૃ ૨૪ ઉપર ‘લોહપટ્ટિકામા... પિંજરસ્થ સારિકા’ સ્વરૂપે પોતાને પેખતી વૈદર્ભીનું ચિત્ર, ત્રીજા સર્ગની અંદર યુનરાવર્તન પામ્યું એ સાહિત્રાય સિદ્ધ થયું છે. પૃ. ૨૬-૪૩-૫૬ ઉપર નળનો, પતિનો-વૈદર્ભી ‘વીરસેનસુન’ નામે ઉલ્લેખ કરે છે એ સહેતુકતા યોગ્ય છે.

પ્રથમ સર્ગમાં વિજેતા પુષ્કરનો પુરપ્રવેશ ‘ચિ-૩૫ વિરાટ બનતી એક કાળી છાયા ના વર્ણનાત્મક સંદર્ભમાં કેવળ ‘નળ પાછળ કળજુગ’ નહિ પણ સર્વત્ર કળજુગ કળજુગનો ભાવ દદમ્ભ કરે છે. (ત્રીજા સર્ગમાં કળજુગને ‘તેલ સંયુક્ત અંજન જેવા કુંસુવર્ણ’ કહી વર્ણવ્યો છે.) પરિણામે બને છે શું ? પુર અને પુરવાસીઓ સ્થગિત થઈ જાય છે (‘નગરવાસીઓની કુતૂહલપશુ ભાવેલી ડોક થીજી જતી હતી.’) આવા ‘ફિજશોટ’ અન્યત્ર પણ ઝડપ્યા છે, જ્યાં નળ પોતાને ‘શિલ્પનો ચૈતન્યરહિત દક્ષિણ કર’ ‘પથરના ધનુષ્યની ખેંચાયેલી’ પણ છતરીકે જુએ છે. બીજા સર્ગમાં વૈદર્ભી પણ ‘પરિચિત દરબનું શિલ્પ ચક્ષુઓમાં સ્થાયી થશે’ કહે છે ત્યારે નળનો સ્થગનસંગ દમયંતીને અડી ગયાની કુશંકા સ્પર્શી જાય છે.

નિષધનગરના અંતિમ પ્રાસાદથી વિદૂર થયેલો નિષધનાથ નળ નિજને ‘મોતી વગરની છીપ’ (પૃ ૧૧) કે ‘છીપલા’ (પૃ. ૧૬) જેવો દીનહીન લાગે છે. ગમે તેમ તોયે નૃપતિ નળ પૃથક્જન-જેમ નિજનું અવમૂલ્યન કરતો નથી એના દૈન્યમાં પણ એ દીપ્તિમંત છે. નળતી ઉકિત છે ‘પાણીમાં પાણી’ ઘર્ષન વરસે એટલે ફંગોળાયો ‘હુ ?’ સમુદ્રસંબંધિત નળક્ષત્રી ઉકિતઓ વૈદર્ભીની પણ છે. (જુઓ પૃ ૪૩) પણ મને આં વિપરીત-‘ધર્મેજ વિશેષ સ્પર્શી ઘર્ષ.

વહાણમાં પડેલા.

છિદ્ર માત્રથી

ડૂબી જતો.

અહીં

સમુદ્ર છે. (પૃ. ૨૫)

અહીં જ એક 'ઓડિઓ-વિઝુઅલ ઈમેજ' શ્રુતિ-દશ્યસંમિલિત કલ્પન સાક્ષાત્ કરાવાયું છે તે-

પણ,

અહીં તો.

ઉલૂકની અવાજ-છાયાથી જ

તૂટેલું વૃક્ષ છે (પૃ. ૨૫)

છિપરનાં કલ્પન ઉપરાંત ખીજાં ચાર 'પ્રાસાદ', 'છાડ' જેવી વસ્તુઓને તથા 'અધત્વ' અને વિષમય થઈ જતા 'અંગ'ને અનુવર્તીને આવ્યાં છે.

પરંતુ 'બાહુક' રચનામાં વટવૃક્ષ અને હાથીને અનુસૂત કરી લેતાં ચિત્રો તથા ભાવ કલ્પનોત્તું સંયોજન આપણને રસપ્રદ પરિમાણ અને પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડે છે. પહેલા સર્ગમાં નળ 'મૂક પ્રશ્ન'થી અમુઝાર્ધ નગરનાકે આવેલા દીર્ઘાસુષ વૃદ્ધ વટવૃક્ષને પૂછવાનું વિચારે છે, તો ત્રીજા સર્ગમાં વૈદર્ભી વૃક્ષરાજને મર્મગામી પ્રશ્નો કરે છે કે 'આકાશમાંથી પ્રવાસી વાદળનું-પૃથ્વી પરનું આગમન એ શું અતન જ લેખાય?' ઉત્તર ના મળતાં વૈદર્ભી સુણાવે છે-

હે વૃક્ષ!

મારા સંજ્ઞાતીત પ્રશ્નોના

શ્રવણમાત્રથી

તમે પણ

થઈ ગયા છો

નિષધનરેશ જેવા જ ડુક્ષ? (પૃ. ૫૧)

વૃક્ષ/ડુક્ષની અહીં જે પ્રાસ યોજના છે તેના જેવી જ ઉપયુક્ત ને ઉચિત પ્રાસ-રચના પૃ. ૫૪ પર ભેદ/ખેદ/વેદ/નિર્વેદના પ્રયોગમાં જોવા મળે છે. વૈદર્ભી પોતાને પણ એક 'કૃપાયેલી ડાળી' જ માને છે. (પૃ. ૫૫)

નમ : એતદ્ જૂન ત્યાસી

હવે જોઈએ હસ્તી લાવ ચિત્ર-કલ્પન પ્રથમ સર્ગમાં વૈદર્ભીને, નિવધનરેશ નળ 'હસ્તીવિરહમાં બગતા મહાવત' જેવા લાગે છે આ હસ્તી કોણ ? 'પુનઃ દૌર્બલ્યનો લાલ લેતી વારાગના' સમી નગરી જ હસ્તી છે ! આવી 'ઉ મત હસ્તીની સૂઠ વડે ઊંચકાઈ અદ્ધર ફંગેળાઈ' નગ ધરાશાયી થયેન છે

ત્રીજા સર્ગમાં નળને પુનઃ 'મદોન્મત ગજરાજના પ્રેમત પદરવના' પ્રતિભોડ કાને પડતા તે નિજને 'ભૂમિ-આબદ્ધ અદ્ધપાયુરી હસ્તિ તૃણાકુરના સભય મૂઠ ત્વસહિત અનુભવે છે ગજ અને તૃણાકુરનો વિરોધ અહીં આસ્વાદ્ય છે

ત્રીજા સર્ગમાં કેર્કેટક (નાગ) સર્પની શકાના અધ્યાસને જાગ્રત કરી 'મદોન્મત અધકાર' અને 'મહાવતના અભાવને' સાકગા હસ્તીની હસ્તિનુ સૂચન કર્યું છે અહીં પણ આ અધકાર હસ્તી 'સૂઠ લાવી પકડી ચરણ નીચે દનાની ક્ષણાર્ધમાં પાથરી બનેચ્છાથી કશાને પણ વિકૃત' કરવાની સંભાવના પ્રસ્તુત થઈ છે અહીં બૃહદ્વશ્વ મુખે દ્વરથી ચમકતા 'દતૃશ્ય નિકટ આવતા 'મિડિયમ શોટ', 'કલોઝપ મા પરિણમે છે અભદ્ધ દશ્યોન્ના આવશો નયનને નીડ માની (૫ ૬૨) જેમ દશ્યોને પક્ષી સ્વરૂપ તેમ નિવધનગરીને હસ્તી અને નૃપતિ નળને મહાવત સ્વરૂપે માવૃજત અર્પવામાં કવિને ધારી સફળતા મળી છે

દીપમાળા દ્વારા અધકારને પ્રાસાદમાં રોની શકતી વૈદર્ભીની ત્રીજા સર્ગમાં આવતી અંતિમ ઉક્તિ વિકૃતતાવશ થઈ પરિસ્થિતિનો નિરુપાયે સ્વીકાર કરે છે, 'ન્યા સૂર્યનુ કિંણ હોય નિષિદ્ધ એ અરણ્યે, ચાનો, સૂખે' ૨ ૬

અહિં વૈદર્ભીની ઉક્તિ અધૂરી તોડી સર્ગકની સકનનાશક્તિ (editing)ના પ્રભાવે બૃહદ્વશ્વની ઉક્તિ જોડી કાઢી ફરી એ જ પક્તિ આવે છે 'ન્યા સૂર્યનુ કિંણ હોય નિષિદ્ધ

પરંતુ નગકથાના પરિવેશમાંથી ઊંચકાને કવિએ અધકારને જે અર્થ કારરચનાથી ઉક્તિબદ્ધ કર્યા છે તે હ્રદ્ય છે

નગરની અશ્વશાળામાંના

પરિચિત અધકારથી

રવિરસિમાનિષિદ્ધ સ્વપ્નનો

અધકાર—

ભિન્ન હોય છે ખરો ? (૫ ૬૦) ૧ ૫

કાં તો એક સમાન સંસ્કૃતપાઠાવલિના વિનિયોગને કારણે હો. કે મારી પોતાની સજાંગ છાપને કારણે ત્રણે સર્ગની અને ત્રણે પાત્રોની ભાષા, પાઠ્યક્રમને પામવી જોઈએ તે લક્ષ્ય સિદ્ધ કરી શકી નથી. કવિના જ ભાષાના અથવા કહો કે બૃહદશ્વની ભાષાનું સ્ટીમ રોલર સર્વ કાંઈ ઉપર ફરી વળ્યાનો અનુભવ અંકિત થઈ રહ્યો. નળની અંતિમ ઉક્તિમાં જ્યાં 'તો...આ વિહંગ નહિ, લક્ષ્ય' પંક્તિઓ ઊતરી આવી છે ત્યાં મને થોડીક અસ્વાભાવિક અધીરાઈ ને ઉતાવળ જણાઈ છે. જો કે ડો. ભાયાણીને આવું કશું નડ્યું નથી એ સૂચક છે. ચિંત્ય પણ છે. અંતે, નળ અનલવિપથી અ-નલ બને છે તે પૂર્વે વસ્ત્રાહરણથી અંતિમ ફટકો ખાતો નળ જ્યારે 'અક્ષસમાણી ચાલ ચાતુરી વિહંગની' ઓળખી લે છે ત્યારે ભાવોત્કટતાની સૂચ્ય ભૂમિ ઉપર કવિની કુશળતાએ આપણને empathyની-તીવ્રતામાં મૂકી આપ્યાં છે :

ઊડ્યાં પંખી, વસન લઈને
નગ્ન હું, નગ્ન છું હું;
પાછાં જાઓ સરિત જળ હે !
પહાડમાં જાવ, પાછાં.

અદ્રિ જેવાં તરુવર ! પધારો

...તમે, મૂળ પાસે. (પૃ. ૬૫)

નિર્વસ્ત્ર નળ પોતાને નિઃશસ્ત્ર, અશસ્ત્ર અનુભવે છે તે પંક્તિ સાર્થક હોય આવી છે. વસ્ત્ર સભ્યતાનું એક બહુમૂલ્ય અસ્ત્ર જ છે-પ્રાણીપંખી જંગલ સમક્ષે અહીં અત્યંત સંયત રીતે માતૃ-પ્રકૃતિ-mother natureનું પાવન સ્મરણ વીજ અપકારમાં પ્રગટી ઊઠ્યું છે :

કચારેય નહોતો

એવો અશસ્ત્ર

થઈ ગયો છું.

કરુણાર્દ્ર માતાનું

સઘસ્મરણ

મને કેમ થઈ આવે છે? (પૃ. ૬૫).

ત્રીજા સર્ગમાં પ્રથમ વૈદ્યની ઉક્તિ આવે છે ત્યાં આ 'વિકટ' ક્ષણનો પૂર્વજીવનો નિક્ષેપ થયેલો છે : 'કપાયેલી ડાળી ભૂમિ પર પડી વૃક્ષ નિકટ' અદ્ભુત છે આ પંક્તિ, વૃક્ષ નિકટ છતાં ડાળી કપાયેલી હોવાથી શા કામની ?

૨૭ : એતદ્ જૂન ત્યાસી

આ જ નૈકટ્યના મિથ્યાત્વ અથવા નૈકટ્યથી ઉત્પન્ન થનાર ખેંદની સંભાવનાના સ્વીકાર પાછળ સમગ્ર દારુણ, કુટુંબ પરિસ્થિતિનો સંકેત, કવિની સશક્ત લેખિની, ચિંતનભાર વગર આપી શકી છે તે સિદ્ધિ અમિનંદનીય છે. વૈદર્ભીને વિખૂટી પાડતા નળના અંતરતમની આ છબી નિરીક્ષાયોગ્ય છે :

અરણ્યમાંનું સળગાવાયેલું એક વૃક્ષ,

કેવળ નૈકટ્યને લીધે,

અન્ય વૃક્ષને સળગાવે

એવા આ સંબંધ—

અદપ્તશ્રદ્ધા ને પાછા અંધ (પૃ. ૧૭)

આ પંક્તિ પછી નળને જતો કોઈ શકી ના શકે. સંબંધ એની છેલ્લી સરહદોને વટાવે પછી શું થાય ? નળની વૈદર્ભી અંગેની આ માન્યતા ખરી ના હોય તો યે કવિતામાં તે એવી ક્ષણોએ પ્રાગટ્યને પામી છે, કે જાણણી સાહેબ સાથે સહમતિ-પૂર્વક કહેવું પડે કે ‘બાહુકલાવતું’ આ નૂતન અર્થધર્મનું અનેક સંભાવનાઓને જોતરે એવું છે.

સુમન શાહ

ખોલ્ડેસ કે આર્થેલમ જેવા આધુનિકોત્તર સર્જકોએ સાહિત્યકલામાં જેવા મજેલી કટાક્ષની લાતને સાવ જ નિરાળી દિશામાં વિકસાવી છે. જ્યારે ગુજરાતી સાહિત્યમાં સીધા વ્યંગને લક્ષ્ય કરતી કવિતાનો પણ દુકાળ છે. સુધારકયુગમાં અને ગાંધીયુગમાં એ આછીપાતળી મળી તે મળી. ધીરુ પરીખ આ નાનકડી પુસ્તિકામાં એવી રૂપ રચનાઓ લઈ આગ્યા છે. એમાં અખા ભગતના મધ્યકાલીન છંપાબંધમાં સમસામયિક જીવન પર હાજરી પ્રહારો છે. ઠેરઠેર દમ્ભ અને જૂઠાણાં પ્રગટતાં રહેતાં હોય ત્યારે આવી કટાક્ષવતી કવિતા બધે ભમી વળે એને સુચિત્ત લેખનું જોઈએ. આજનો કવિ દુર્બોધિ અને દૂરવર્તી વસ્તુ ભાસે છે એ સામ્રાટ સાહિત્ય સંદર્ભમાં ધીરુ પરીખનું આ પગલું આવકાર્ય લેખાય. આ પુસ્તિકાના પ્રાકકથનકાર રાજેન્દ્ર શાહને પૂછીએ કે પતંજલિ કે જેને જીવનનું ઉપેક્ષ્ય લેખતા હોય તે જ શું કવિનું ઉપેક્ષ્ય નથી? આજનો કવિ વ્યવહાર-જીવનથી વિમુખ ન થઈ શકે. અક્ષરે એ પ્રત્યેના પોતાના આગવા દાયિત્વબોધથી કશુંક ચૂકવીને જ જીવી શકે. એ જ એનો કવિ-વ્યવહાર ગણાય. અન્યથા એની અને એની કવિતાની સંસાર જ ઉપેક્ષા કરે.

છંપા બંધ, તેમનો અંગ વિકાસ, દષ્ટાન્તમૂળ બાની, લાઘવ, ઉપકારક ભાવે ચમત્કૃત પ્રાસરચના વગેરે અભિવ્યક્તિ-શુદ્ધિ આ કવિએ અખા પાસેથી બરાબર આત્મસાત્ કરી છે. સમકાલીન વસ્તુ અને મધ્યકાલીન કાવ્ય માધ્યમનો અહીં સુયોગ સ્થપાયો છે. એ આ પુસ્તિકાનો વિશેષ છે. ‘અંગપચીસી’ ધીરુભાઈની વણપ્રીંછી ગુંજાઈશનું નોંધપાત્ર પ્રાગટ્ય છે. અખાની પરમ્પરા સાથે એમણે નિજ અનુસંધાન રચીને પોતાની કાવ્યાત્મક રગનો પરચો મેળવ્યો છે અને પરમ્પરાના સામર્થ્યનો વિનિયોગ ચીંધ્યો છે.

* અંગપચીસી : લે. ધીરુ પરીખ, કવિચોક પ્રકાશન, મૂ. આઠ રૂપિયા પૃ. ૩૨, પ્રથમ-આવૃત્તિ, ૧૯૮૨

પચીસ અંગમાં અહીં ૧૨૫ છાંપા છે. છ પંક્તિનો છાંપામધ્ય ખૂબ સુરત સંયોજના છે. અખાના સફળ છાંપામાં એ સુરતતા જળવાય અને વ્યંગ સહજ-ભાવે સોંસરો જને એવી સઘોવેદી સિદ્ધિ છે. છાંપાનું આ કવિકર્મ ધીરુભાર્ષદે પણ મોટે ભાગે નિભાવી નાણું છે. એમના દરેક અંગનો પ્રથમ છાંપો આવી સફળતા ધરાવે છે. છેલ્લી પંક્તિમાંનો નિર્દેશ પછીના છાંપાનો પ્રારંભ અને એવી સાંકળી પદ્ધતિથી છાંપો અંગમાં વિકસી આવે છે. આ વિષય વિકાસ ધીરુભાર્ષદમાં ક્યારેક સિધ્ધિ જની જાય છે, ક્યારેક એમાં અતિ સૂક્ષ્મતાયુક્ત એવા કૌશલનો ભાર વરતાય છે. 'કાનિકાર અંગ', 'માણસ અંગ' કે 'રૂપિયા અંગ'માંનો આંશિક વિકાસ 'કોટિ'ની સહાયે પણ વરતાશે. છતાં, અધ્યાપક, કેળવણીકાર, તંત્રી, ડોક્ટર અને-વેપારી વિરોનાં અંગ છાંપાની સઘોવેદી સિદ્ધિવાળા છે - 'અંગ પચીસી'ની એ પાંચ ઉત્તમ રચનાઓ છે. વ્યંગની સફળતા એની સગળતા છે અને સરળતા એક લક્ષ્ય તરીકે બધી કલાઓમાં દુઃસાધ્ય હોય છે. ધીરુભાર્ષદે મેળવેલી છાંપામધ્ય ખરતી હથોડી આ લક્ષ્યને એમના દાખલામાં દુઃસાધ્ય નહિ રહેવા દે એમ ભાગે છે.

તોંકે, અખાની છાંપામધ્યની આ વ્યંગ કવિતામાં ફાવટ આવી ગયા પછી કવિકર્મનું લગભગ પુનરાવર્તન હોય છે. એટલે એ સંસિદ્ધ કાવ્ય. માધ્યમની એકવિધતા સાથે અહીં વિષયવૈવિધ્ય હાંસલ કરવું ખૂબ અપેક્ષિત છે. આ ૨૫ અંગોના વિષયો કવિને પેતાની આસપાસમાંથી વધુ મળ્યા છે. ધીરુભાર્ષદનો પેતાનો ભાગ્યે સંદર્ભ કેળવણી અને સાહિત્ય, તોંકે હોઈને એમણે દેખીની રીતે જ 'અક્ષર અંગ'થી પ્રારંભ કર્યો છે. પછી એમાં આચાર્ય, અધ્યાપક, વિદ્વા, વિદ્યાર્થી, કેળવણીકાર એમ સાતત્ય ઊપસતું રહ્યું છે. એ જ રીતે અહીં 'કલાકાર અંગ' 'તંત્રી અંગ', 'પ્રકાશક અંગ' 'વિવેચક અંગ' રચાઈ આવ્યાં છે. અન્ય પ્રત્યે કટાક્ષ કરનાર પેતાને બાદ રાખીને જવલ્લે જ કશું ખાટી શકે અહીં એ અનિવાર્ય એવું 'નિજ અંગ' પણ છે.

વ્યંગ્ય વિષય લેહનજરની બહાર નથી હોતો અને તેથી જ એની કવિતાને બહુસંમતિનો એક મોટો આધાર સાંપડતો હોય છે. લોકોથી દૂરના એવા વિષયોના છાંપાનિષ્ઠ જન્ય એ સમજાય તેવું છે. એટલે માત્ર વિષયવૈવિધ્ય નહિ પણ આવું પ્રસ્તુત વૈવિધ્ય અહીં સ્પષ્ટહણીય છે. 'અંગ પચીસી'માં કાનિકાર, શહીદ, સેવક, રાજકારણી, પ્રધાન, ડોક્ટર, વેપારી વગેરે વૈવિધ્ય આવતાં એક જાતનો વિકાસ માર્ગ ખૂંચે છે. 'રૂપિયા' 'સત્તા' 'પુણ્યમંદ' જેવાં વિષયો મનુષ્ય જેટલા

જૂના છે, છતાં છેવટે કવિને માનવીય મર્યાદા પાસે લઈ જનારા છે. ‘વ્યાકૃત્ત્વ અંગ’ અને ‘માણસ-અંગ’ એવી ગતિવિધિનું પરિણામ છે, આ વૈવિધ્ય નિઃશાસા જગવે છે કે-કવિ હવે પછી શેના છપ્પા લખશે. વ્યંગકવિતામાં આવું વિલક્ષણ વૈવિધ્ય જામે છે ત્યારે, એનો સર્જક વ્યંગલીલામાં રાચતો એાછો થાય છે, અને વધુ-તો સ-મર્યાદા મનુષ્યત્વનો નવેસરનો સાક્ષાત્કાર કરતો જણાય છે. આવી વખતે વ્યંગકવિતાની એક સીમા આવી રહે છે અને કવિનો કશોક નૂતન ઉપક્રમ પ્રારંભાય છે. આપણે ઇચ્છીએ કે એવા નૂતન ઉપક્રમને સારુ, ‘ધીરુ પરીખના છપ્પા’ કહેવાની ધડી આવે એટલી હદે ‘અંગપચીસી’ના કવિ વિકસે અને વિસ્તરે.

જર્નલ ઓફ આર્ટ્સ એન્ડ આઈડિયાઝ' - એક વિશિષ્ટ સામયિક *

શિરીષ પચાલ

શ્રી ૭ પી દેશપાડે વિવાન સુદરમ, ઇન્દિરા ચન્દ્રશેખર તથા ચચન ચૌહાણના સપાદન હેઠળ 'જર્નલ ઓવ આર્ટ્સ એન્ડ આઈડિયાઝ'ના મે અક બહુર પડ્યા છે આ પ્રકારના સામયિકની જરૂર લામા સમયથી વરતાતી હતી દરેક સામયિક ગમે તેટલા વિવિધ દષ્ટિમિન્દુઓને આવકારતુ હોવા છતા તેની પોતાની એક ચોક્કસ વિચારસરણી હોય છે, એનો પ્રસાર કરવા માટે તે પોતાના સામયિકનો ઉપયોગ કરે એ સ્વાભાવિક છે સામગ્રીની પસંદગી પણ એ જ રીતે કરવામા આવતી હોય છે જ્યાં એક વખત સામગ્રીની પસંદગી થાય ત્યાં લેખકોની અને વાચકોની પસંદગી પણ સાથે સાથે સૂચનાઈ જ જાય છે. આ સામયિકે પહેલા જ અકથી પોતાની વિશિષ્ટ છબિ ઉપસાવી આપી છે

આપણુ માનસ એક યા બીજા કારણે સંસ્થાનવાદી રચુ દોનાને કારણે હંમેશા કળા કે સાહિત્યની ચર્ચાવિચારણા યુરોપ અને અમેરિકાના સદર્ભમા જ કરતા હોઈએ છીએ યુરોપની વિચારચરણીઓ જરીપુરાણી થાય ત્યારે આપણે ત્યાં એ વિશે ઉત્સાહભેર ચર્ચાઓ ચાલતી રહે છે કોઈ પણ દેશમા કળા અને તત્ત્વચિંતન તેના પોતાના સાંસ્કૃતિક સદર્ભમા જ પાગરી શકે એટલે આપણે આપણો પોતાનો સાંસ્કૃતિક સદર્ભ સમગ્રએ એ આપણા પોતાના સ્વાર્થની વાત છે 'ભાગતીય સાહિત્ય'ની પ્રત્યેક ચર્ચા વખતે આપણા દેશમા ખરેખર શુ સર્ગઈ રહ્યું છે તેની વાત ભાગ્યે જ થતી હોય છે એવી ફરિયાદ આ સામયિકના ત્રી સ્થાનેથી કરવામા આતી છે સાથે સાથે હવે સામાજિક વાસ્તવને કૃતિમાલ્ય ગણીને ચાનવાની પ્રણાલી સમકાલીન સદર્ભમા કેન્દ્રી થયાર્થ છે એવો પ્રશ્ન પણ અહીં

x ત્રી ૭ પી દેશપાડે, વાર્ષિક લવાજમ રૂ ૨૫ (વ્યક્તિગત), રૂ ૪૦ (સંસ્થા માટે) -
ગવરવા અગેના પત્રગવહારતુ સંરનામુ જર્નલ ઓફ આર્ટ્સ એન્ડ આઈડિયાઝ
૭૮-૭, સુજનસિંઘ પાર્ક, ન્યૂ દિલ્હી-૧૧૦ ૦૦૩

ઉઠાવવામાં આવ્યો છે. સમકાલીન ભારતીય કળાઓ પ્રજાના અનુભૂતિ વિશ્વ સાથે સંલગ્ન થવાનો પ્રયત્ન કરી રહી હોય ત્યારે એસ્થેટીક્સ, સંદર્ભો પણ આપણા પોતાના હોવા જોઈએ.

પહેલા અંકના લેખોનું વૈવિધ્ય નોંધપાત્ર છે. એ લેખ ચિત્રકળા વિશે (ગીતા કપુર અને અન્ય સિંહા) એ લેખ નાટક વિશે (અ. પી. દેશપાંડે અને અશોક મિત્ર), એક મુઝાકાત છે (અનુરાધા કપુર અને રતિ આર્યોસોમ્યુએ ક્રીટિક બેન્ટેવિટઝની લીધેલી મુઝાકાત), એક લેખ સ્થાપત્ય વિશે (રામી ખોસલા), એક લેખ સિનેમા વિશે (મદન ગોપાલ સિંઘ). છેલ્લે ત્રણ નોંધ છે એક નોંધ ફર્નાન્ડ લેગર નામના ચિત્રકાર વિશે (સુધીર પટ્ટર્જન), એક નોંધ ચીની વાર્તાકાર લુ હ્યુન વિશે (ચંચલ ચૌહાણ) અને છેલ્લે રેમન્ડ વિલિયમ્સના 'પ્રોબ્લેમ્સ ઓવ મટ્ટરીઆલિઝમ'ની સમીક્ષા (અનિલ ભટ્ટી) છે.

ભારતીયતાની શોધ ચિત્રમાં કેવી રીતે કરવી એ પ્રશ્ન ગીતા કપુરના લેખમાં કેન્દ્ર સ્થાને છે. આ લેખમાં સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે તે પ્રમાણે ચિત્રકળામાં ભારતીયતાની સ્પષ્ટ ઝાંખી ૧૯૩૦ની આસપાસ થઈ. અને એ રીતે સંસ્થાનવાદી ગુલામી ફગાવી દેવામાં આવી. ગીતા કપુરના આ લેખની સાથે ૧૯૩૦ પહેલાંની ચિત્રકળા વિશેનો કોઈ લેખ રાખ્યો હોય તો વાંચકને આ ભારતીયતાની વાત વધુ સમજાત. શું ચિત્રકળા કે શું સાહિત્યકળા-આપણે જો ભારતીય કળાઓની વાત કરવા માગતા હોઈએ તો ભારતીય ઇતિહાસિક પીઠકાના પૂરતા પરિચય વિના આ શક્ય નથી. આથી આગળ ચાલીને એમ પણ કહી શકાય કે કળાની કે ચિંતનની ચર્ચાવિચારણા કરનારને ભારતીય ઇતિહાસનો પરિચય તો ઓછામાં ઓછો હોવો જ જોઈએ. ગીતા કપુરને ભારતીય તાત્ત્વિક પીઠકાનો ખ્યાલ છે એટલે જ અતિશયસ્તવવાદ અને ભારતીય દર્શનમાં તેઓ સામ્ય જુએ છે. આ લેખમાં અમૃતા શેરગિલથી માંડીને માધવી પારેખ, ભૂપેન ખખખર સુધીના ચિત્રકારોનો આક્રોશનાત્મક પરિચય કરાવવામાં આવ્યો છે.

અન્ય સિંહાના લેખમાં પણ આપણે જે વાતાવરણમાં જીવીએ છીએ તેની સાથેના જીવંત સંપર્ક પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. આ સંદર્ભમાં તેમણે કે. જી. સુબ્રમણ્યમની ગુલામ મોહમ્મદ શેખે લીધેલી મુઝાકાતની યાદ અપાવી છે. સમકાલીન ચિત્રકારો સ્થાનિક અને પ્રત્યક્ષ વાસ્તવિકતાને ધ્યાનમાં રાખીને ચિત્રો કરે છે. ૧૯૮૧માં મુંબઈ અને દિલ્હી ખાતે ભરાયેલાં પ્રદર્શનોએ કળાકાર એકદંડિયા મહેલમાં રહીને સર્જન કરનારો છે એ માન્યતાને દૂર કરી હતી.

નાટક વિશેના ત્રણ લેખોમાં અશોક મિત્રનો સર નિરાસાવાદી છે. તેમની દૃષ્ટિએ બંગાળમાં જ નહીં પણ સમગ્ર દેશમાં નાટક સહિતની બધી પરંપરા જ આદર્શમાં કટોકટી છે. અત્યાર સુધી આપણે એમ માનના હતા કે માત્ર ગુજરાતી ભાષામાં જ મૌલિક નાટકો લખવાતા નથી પણ અશોક મિત્ર કહે છે તે પ્રમાણે બંગાળીમાં પણ મોટે ભાગે અનુવાદો અને રૂપાન્તરો જ લખવાય છે. બંગાળમાં સામ્યવાદી પ્રભાવ વધુ એટલે અહીં આગળ પ્રેષ્ટનાં નાટકો વધુ લખવાય. સમકાલીન ભારતીય વાસ્તવિકતા લેખકોને સ્પર્શી શકતી જ નથી એટલે ટેકનિકથી માંડીને વસ્તુ સુધીનું બધું જ પરદેશથી લઈ આવીએ છીએ. અશોક મિત્રની આ ભૂમિકાને જી. પી. દેવપાંડેએ જરા જુદી રીતે મૂકી આપી છે. આપણી વિદ્યાપીઠોમાં સાહિત્યનો તુલનાત્મક અભ્યાસ થાય છે, આપણી નજર સ્કેન્ડેનેવિયાના કળાકાર સુધી દોડે પણ ભારતીય સાહિત્ય પર જાય નહીં એને દેવપાંડે અનિચ્છનીય પરિસ્થિતિ તરીકે ઓળખાવે છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના પ્રભાવ હેઠળ આપણો સર્જક વિશિષ્ટતા ગુમાવી બેસે છે. આના એક નિદર્શન તરીકે તેઓ અમ્યુત વ્રાજેની કૃતિ 'અલ્પ વે બોપલા તુનુક તુનુક'ને ટાંકે છે. આ નાટકમાં ભારતીય દર્શન અને યુરોપીય એપ્સડને સાકળવામાં આવ્યા છે. એપ્સડને એનો પોતાનો સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભ છે એટલે ભારતીય ભૂમિ પર એને લઈ આવવાથી ઇષ્ટ પરિણામ ન આવે. આવા નાટકને સુંદર તરીકે ઓળખાવવા છતાં તેને ઐતિહાસિક રીતે અવાસ્તવિક લેખવામાં આવ્યું છે. આ જ કારણે આપણા દિગ્દર્શકો ઈડીપસ લખવા માટે અને આપણા પત્રકારો એવી લખવણીના અહેવાલ છાપવા માટે આતુર હોય છે. ફિલ્મ બેને-વિટલે આપેલી 'મુલાકાતમાં પણ આ જ મુદ્દા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. ભારતીય સર્જકે અને ભાવકે પોતાની રાષ્ટ્રીય અસ્મિતા પ્રગટાવવાના અને શોધવાના પ્રયત્ન કરવા જોઈએ એવી ભલામણ આ જર્મન દિગ્દર્શકે કરી છે.

આ જ રાષ્ટ્રીય ચેતના (નિટીવ કોન્સનેસ)ના અનુસંધાનમાં રોમી ખોસલાનો 'રોમ્મ ટેકનોલોજી એન્ડ વેન્ઝ ઓવ્ સ્કેન્સ' લેખ વિચારપ્રેરક છે. રહેવાના ધરથી માંડીને નગર આયોજન (ગાંધીનગર, અંદોગઢ), ધારાસભાની ઇમારતો સુધીમાં પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ અપનાવવામાં આવી છે. આનો અર્થ એવો નથી કે પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ અપનાવતી જ નહીં. પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ અપનાવવાની સાથે જ આપણી ભારતીય સંસ્કૃતિને કેરી રીતે જાળવી રાખવી એ પ્રશ્ન એટલો જ મહત્ત્વનો છે.

આ સામયિક એક ચોક્કસ વિચારસરણી વાચકો આગળ મૂકવા માંગે છે, લિન્ન લિન્ન કળાઓની ચર્ચા, પણ એ વિચારસરણીના અનુસન્ધાનમાં જ કરવામાં આવી છે. આપણે આજે જે સન્દર્ભમાં જીવીએ છીએ એ સન્દર્ભને સમજવાનો- સમજાવવાનો આ એક પ્રયત્ન છે. આમ છતાં પ્રતિબદ્ધતા (commitment) ખાતર પ્રતિબદ્ધતાનો વિચાર કરવામાં આવ્યો નથી. પણ એટલું ચોક્કસ છે કે આત્મ-સંજ્ઞા પામવાની દિશા કેવી રીતે શોધવી એ આ પ્રકારનાં સામયિક આપણને સારી રીતે સમજાવવા માંગે છે.

LEACH FOR LUBRICATION

For your requirements of :

- 0 High Temperature Non-Carbonising Oil : for air Compressor and the Conveyor Chains working upto the Temperature Range of 250°C.
- 0 High Temperature Silicon & Moly sulphide Greases : Temperature Range 150 to 300°C.
- 0 Eltramoly Sprays Molybdenum Disulphide in an air drying resin in the form of aerosol spray.
- 9 Furnesoiladd : for better fuel efficiency.
- 0 Hydextra Scale Remover : for prevention & removal of Scale formation.

Contact :

H. J. Leach & Co.

ASIAN BLDG., R. KAMANI MARG,
BOMBAY-400 038.

કાનજી પટેલ

એક ન ઓગળે

૧

કાનજી પટેલ

સપુટમા

૨

નીતિન મહેતા

એક કાવ્ય

૩

ઈન્દુ ગોસ્વામી

અરથ અવૂળી

૪

મુરેશ હ. જોષી

અનતન

૭

બ સીતારામ દલાલ

ઈન્દુમાર જાગ્રમિત

૮ ૬

રમેશ ઓઝા

એક ન વર્મૂલ નવલકથા ઘોડા કે હિદાન્વેષણ

૧૭

રાધેશ્યામ શર્મા

પકિલ પુકર પાસે રાજહાસ

૨૨

સુભેન શાહ

પરમ્પરાનુસ ધાન

૨

શિંગીય પ ચાલ

જર્નલ ઓફ આર્ટ્સ એન્ડ સાહિત્યાન

૩૨

એત્દ પાસઠ

એતદ્ : બાસઠ

ગુલાઈ 'ત્યાસી

૧૫૯ છ

અક બાસઠ

તત્રી : સુરેશ હ નેપી પત્ર/નૂતન સોસાયટી, ફરોજન, વડોદરા-૩૮૦૦૨
સહતત્રી શિરીષ પચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુમીર, પ્રતાપનજ, વડોદરા-૩૮૦૦૨
પરામર્શકો દિગ્ગત જવેરી રસિક શાહ જ્યત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦૦૦

નવાજમ બરવાના રથગ

પ્રા મુકન્દ દવે 'વસન્ત' સિતુજન્મ સોસાયટી કાવાવડ રોડ, રાજગીટ-૩૬૦ ૦૦૧
રસિક શાહ બી/૨૪ ખીરાનગર એસ વી રોડ, સાન્તાકુચ, મુમઈ-૪૦૦ ૦૫૪
મહુભાવ પ્રકાશન પત્ર/૬૪ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનચોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
મહેરા દવે ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૫
જ્યત પારેખ એ/૨૦, લગત એસ્ટેટ, મ વૈદ્ય માર્ગ, ધાટકાપર મુમઈ-૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુમીર, પ્રતાપનજ, વડોદરા-૩૮૦ ૦૦૨
વ્યવસ્થા અંગેની પત્ર વ્યવહાર ચન્દ્રિકા પચાલને સરનામે જ કરવો

સુરેશ જોષી

એક મિત્રે પુણ્યપ્રકોપ પ્રકટ કરતાં કહ્યું, “આ વિવેચનનો વેપનો બંધ થાય તો સારું. સાચું કહું તો એ સાહિત્યાભિમુખ કરવાને બદલે સાહિત્ય તરફથી દૂર સરી જવાને જ ઉશ્કેરે છે.” એમની ફરિયાદમાં થોડું તથ્ય તો છે. વિવેચનને એનું આગવું રાજકારણ છે. સાહિત્ય પરત્વેના અમુક એક અભિગમનું જ વર્ચસ્વ વધે તે જોવું એવી કેટલાકની દાનત હોય છે. કૃતિનિષ્ઠતાની વાત સામાજિક સંદર્ભ, સામાજિક પરિવર્તનને નામે રદબાતલ ગણવાનો આગ્રહ પણ દેખાય છે. આનું પરિણામ એ આવે છે કે સાહિત્ય પાસે શું પામવા જવું જોઈએ એ વિશે સામાન્ય વાચકના મનમાં ઢિંધા થાય છે. મનોરંજન તો એને રેડિયો, ટેલિવિઝન, સિનેમાથી મળી રહે છે. સામૂહિક માધ્યમોની આપણા પર જે પકડ છે તે હવે ઘટવાની નથી, વધતી જ જશે. આથી ભાવક વધુ ને વધુ passive બનતો જાય છે. એના વ્યક્તિત્વના જે અંશને સજીવન કરીને પ્રભુદ્ધ કરવાનો છે તે તો બનતું જ નથી. આથી ભાવક એક પ્રકારની ઉદાસીનતાથી જે જોઈ સાંભળી રહ્યો છે તેમાં સંડોવાયા વિના, બધું ઝીલતો રહે છે. એથી એની ચેતનાનો ઉત્કર્ષ થતો નથી.

વિવેચનને વ્યવસાય બનાવનારો એક વર્ગ બાંધે થયો છે. એ વિવેચન-પ્રવૃત્તિને નિમિત્તે મુરખીપણું દાખવતો હોય છે. જે સર્જકોનો અભિગમ જુદો હોય તેની ઉપેક્ષા કરવી કે તેમને લાગ જોઈને ટપારવા, જે સર્જકો એમની તરફ માન્યતા માટે આતુર દૃષ્ટિપાત કરતા હોય તેમને થાપડવા, સાથે સાથે બે શબ્દો સુધ્યાણી સલાહના કહી પણ દેવા, ઝાઝી તાર્કિકચૂંચર્યામાં કે બહાપોહમાં બાતરવું નહિ, બધું બાંધે ભારે, ઠાવકું મોઢું રાખીને કહેવું—આવી કંઈક એમની નીતિ હોય છે. એ લોકો પ્રકાશકને મદદ કરતા હોય છે, સર્જકમાં વ્યક્તિગત રસ લઈને એને ઉપકૃત કરતા હોય છે, પણ જેમને હજી સાહિત્યકૃતિનો આસ્વાદ લેવાની ઈચ્છા છે તેમને આ વિવેચકોનો વર્ગ ઝાઝો ઉપયોગી થતો નથી. ‘નળાખ્યાન’ને

સાહિત્યકૃતિ તરીકે માખ્યા વિના એને વિશે લખનારા ઘણા છે નગાખ્યાન વિશે લખવાની જરૂરિયાત પણ વ્યાવસાયિક છે રસકીય નથી

ીજ બાજુ એવા સર્જકમિત્રોને પણ મન્યો છુ જેઓ મૂળ અભિ માનથી મ્હેતા હોય છે, “અમે આ બે ચિયા વિવેચકોનુ કગ વાયવામા વખત બગાડતા જ નથી આ લોકો એમ માને કે કે સર્જન એ એક ગુલ્લ મ્હેસ્ય છે, જેને પોતાના ચિરાય બીજુ કોઈ તામી શકે નહિ તમી મીજુ કોઈ એ પામે એમા એમને રમ પણ લાતો નથી આ લે કો દરપણ મા છે કે વિવેચકો પાસેથી એમને કગ શી તાનુ રોતુ નથી

એક ત્રીજે વર્ગ પણ છે એને સાહિત્યના ત્રિકાનામાધિત પ્રશ્નોની ચર્ચામા જ રસ હોય છે એ કગાના સત્યની વાસ્તવિકતાના ચરૂપની કપોલકલ્પિતની અલ્પુતની ને એરી તેરી ચર્ચા જ કે એને નમઆમયિક સાહિત્યિક સદ્ભા સથે ઝાઝો સમ્ય ધ હોતો નથી એટલુ જ નહિ એવો અમ્યન્ધ અરી પ્રત્તિની ચિત્ર તને કનુચિત કરે ગેવ પણ એ માને છે એ જે સમસ્યા વિશે ઊંઘા તાહ કરે , તેનુ કોઈ કાગે ય નિરાકરણ થવાનુ નથી એવુ બનણુને જ એ કર છે આ વર્ગ પોતાની બુદ્ધિતા અને કલ્પતિમતા પ્રકટ કરનાને માટ જ આ પ્રત્તિ આદરતો ગય એરી છાપ પડે , આ વર્ગમા જ ભૂનથી જેને મુઢી દર્દગ એવો પણ વિવેચકોના એક પ્રકાર છે એ સાહિત્યો અને સાહિત્યિક આનોચનાને સમકારીન સદ્ભામાથી જોમા થતા પાયા ॥ મુદ્દાગો જેડે સાકગી આપીને કઈક મુદ્દત્ પરિપ્રત્યમા એને અવનોકે છે એ માટે ગે આ કે તે ભારાના જ નહિ પણ વિશ્વ ॥ સહિત્યસદ્ભાને ધ્યાનમા ન હ એનુ ધન્ય સાહિયને એના સાચા ગૌરવ તથા મુદ્દમતાસહિત માખનાને માટે જરૂરી એરી ભૂમિત રચી આપવા છે એ નિમિત્તે આ પોતાની ભારાની કૃતિએની મર્યાદાઓ પણ બતાવે આપણી આગળ વિશ્વસહિત્યમાથી ઉત્તમ કૃતિના ભૂનાઓ પણ મુકે એ ॥ આસ્વાદ પણ કરાવે

સાહિત્યના રોમા તો કૃતિની વિશદ સમજૂતી અને ગે વિશે જરૂરી ટિપ્પણ-આથી વિશેષ મ્થુ થતુ હાનુ નથી એમા કેટલીક વાગ તો “આ વાર્તા વાર્તા જ બાતી નથી ” કે “ આ કા યમા કા યત્વની માત્રા ઓઠી છે જેવા નથી platitudes જ સહાગાતા હોય છે અધ્યાપકોમા વધુ મજબૂતાનાનો પણ એમ વર્ગ કે પગ તે લઘુમતીમા કે

ગુજરાતી વિભાગોમાં અધ્યક્ષોના વ્યક્તિત્વના કશિશ્માનો પણ ઘણી વાર અનુ-
ચિત ઉપયોગ થતો હોય છે. રાજકારણમાં કેટલાક જેમ કોમ્યુનિઝમથી ભડકે છે
તેમ સાહિત્યમાં કેટલાક Formalism થી (એ શું છે તે બરાબર જાણ્યા વિના)
ભડકે છે. અહીં પણ સ્થાપિત હિતો અને પ્રતિષ્ઠાનો અકળ રીતે એમનું વર્ચસ્વ
ફેલાવતા હોય છે. જુદા જુદા સાહિત્યવિભાગોનાં ચાણાં કળજે કરવાની મહત્ત્વા-
કાંક્ષાવાળા લોકો પણ હોય છે. રાજકારણના ક્ષેત્રમાં જે નથી ફાળ્યા તે સાહિત્યના
નાના ક્ષેત્રમાં એ મહેન્ટા સંતોષતા પણ દેખાય છે. આ બધાં અનિષ્ટોને કારણે
સાહિત્યશિક્ષણમાં એક મોટું અનિષ્ટ પેકું છે : એ છે Bureaucratisation
of imagination.

આનાં પરિણામે સાહિત્ય પરિપક્વતાં જ્ઞાનસત્રોમાં અને અધ્યાપક સંઘનાં
અધિવેશનોમાં જોવા મળે છે. વિવેચનનો મોટો જથ્થો આપણી ચેતનાના ઉત્કર્ષમાં
શ્રેયસ્કર નીવડતો નથી. સમાજ અને સામાન્ય વાચકનું હિત જોમને હૈયે વચ્ચું
છે તેઓ કૃતિને ભાવક સુધી પહોંચાડવાનું મધ્યસ્થ તરીકેનું કામ કરવાને બદલે
સર્જકો, આમેય ક્ષીણ થતી જતી, સર્જકતામાં વધુ પાણી રેડીને પાતળી બનાવે
એમ ઇચ્છે છે. એઓ ટેકનિકની ચર્ચાને બિનજરૂરી ગણે છે. આથી ચતુર સર્જક
લોકપ્રિય થવા માટે લોકોના પૂર્વગ્રહ પ્રતિગ્રહોને જાણી લઈને એમની ટુચિને જ
પંપાળે એવી કૃતિઓ જથ્થાબંધ લખવાની એક ફોર્મ્યુલા તૈયાર કરીને બેસી જાય
છે. સ્થાપિત હિતોની સહાયથી એ પોતાના સન્માનાદિની વ્યવસ્થા કરી લે છે.

આ બધાંને પરિણામે મને તો લાગે છે કે એક નવા જ પ્રકારની નિરક્ષરતા
ભમી થવાનો ભય રહે છે. મેથ્યૂ આર્નોલ્ડે જે જડભરતોની ટીકા કરેલી તે જડ-
ભરતોનું જ વર્ચસ્વ ફેલાતું જશે એનો પ્રતિકાર કરવાનું મૂહર્ત આવી લાગ્યું છે.

જહોન ફલેચર

નારણ-પ્રમોદકુમાર પટેલ

સાહિત્યઅધ્યયનના ક્ષેત્રમાં છેલ્લા સાત-અઠ દાયકા સમયમાં 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' નરીકે ઓળખાવાની એક નવી વિદ્યાશાખા ઊભી થઈ છે એને 'તુલના મૂલક સાહિત્ય', સાહિત્યકીય તુલનાનું વિજ્ઞાન', કે 'તુલનાગત સાહિત્ય' જેવી સરનાઓ થી પણ ઓળખાવવામાં આવી છે આથી આ વિદ્યાશાખાએ સાહિત્યક્ષેત્રમાં રૂઢ બની ચૂકેલી વિવેચનની પદ્ધતિઓથી અલગ અને સ્વતંત્ર એવી કોઈ અધ્યયન પદ્ધતિ નિષ્પન્નની છે કે કેમ, એવો સરેજે પ્રશ્ન થાય પણ આ ક્ષેત્રમાં તરેહતરેહની જે બધી પ્રવૃત્તિઓ અત્યાર મુખી ચાલતી ગઈ છે તે જોતાં એમ સમજાય છે કે આ વિદ્યાશાખાને હજી એની આગલી પદ્ધતિ મળી નથી (હકીકતમાં 'તુલનાત્મક અભ્યાસ' નામે જે કંઈ પ્રવૃત્તિઓ થઈ છે, તેમાં બાણેઅભણ્યય જુદી જુદી વિદ્યાશાખાઓને વગતા અનેકવિધ પ્રશ્નો ઇગાતા રહ્યા છે એમાં કેટલાક, સાહિત્યનું નિર્માણ અને તેની પશ્ચાદ્બુમાં પડેલી જુદી જુદી વિચારધારાઓને અનુવક્ષે છે, બીજા કેટલાક, સાહિત્યનક્ષી મમાજવિજ્ઞાનને સ્પર્શે છે, તો બીજા વળી સૌંદર્યમીમાંસાના ક્ષેત્રને આવરે છે આવે પ્રસંગે જે તે વિદ્યાશાખાની આગલી અધ્યયનપદ્ધતિનું એમાં અનુમધાન રહ્યું દેખાય છે પણ તુલનાત્મક સાહિત્યની પોતાની પદ્ધતિ ઊભી કરવાનો ઉપક્રમ એમાં ખામ જોવા મળતો નથી કેટલાક અભ્યાસીઓ, આવી પરિસ્થિતિમાં, એવો મન વ્યક્ત કરે છે કે અધ્યયનનો આ વિષય જ એક મિથ્યાનિર્માણ છે 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ને મહાને યુનિવર્સિટીઓમાં નરી નવી જગ્યાઓ ઊભી કરવામાં આવે છે કે આવા વિષયના નામકરણ નીચે થોડાક 'મહાન પ્રથો'ના અભ્યાસનો કાર્યક્રમ ચલાવી શકાય છે, કે ઓક્સફર્ડ જેવી યુનિવર્સિટીમાં વળી કોઈ વિદ્યાર્થી ભારે પરિશ્રમ કરીને મિ ફિલ ની ઉપાધિ પામે છે-એટલું જ પણ આગત અધ્યયનવિષય લેખે એને એનું રજૂ, સુરેખ રીતે કહારી આખી શકાય તેવું, ક્ષેત્ર મળ્યું નથી, એટલે આ વિષયના નીકાદારો તો 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' જેવો પ્રયોગ જ અર્થહીન છે એમ કહેવા મુખી જાય છે ।

સાહિત્યના કહેવાતા તુલનાત્મક અધ્યયનમાં જે કેવળ સાહિત્યિક દૃષ્ટિથી જ અધ્યયન થાય છે, એમ તેમનું કહેવું છે. પ્રસિદ્ધ વિદ્વાન રેને વેલેકે પોતાના વિવેચન-ગ્રંથ ‘કોન્સેપ્ટ્સ ઓફ ક્રિટિસીઝમ’ (૧૯૬૩)માં ‘તુલનાત્મક સાહિત્યમાં કટોકટી’ એવા શીર્ષકનું જે એક લખાણ મૂક્યું છે તેમાં તેમણે, આ વિદ્યાશાખાને હજી પોતાનું સ્પષ્ટ સુરેખ ક્ષેત્ર મળ્યું નથી, તેમ વિદ્વદ્મંડળમાં સ્વીકૃતિ પામે તેવી કોઈ આગવી પદ્ધતિ એણે નિખનવી નથી, એમ બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રેને વેલેકે એમ કહેવા ચાહે છે કે, આ વિષયનાં કહેવાતાં ઘણાંય અધ્યયનોમાં વૈજ્ઞાનિક કાર્યકારણની ભૂમિકાએથી જે જાતના ખુલાસાઓ આપવામાં આવ્યા હોય છે તેમાં, અને તેથી ય વિશેષ તાર્કિક વિધેયવાદના પ્રભાવ નીચે જે રીતની ચર્ચા-વિચારણાઓ વિકસાવવામાં આવી હોય છે તેમાં, ઘણુંખરું સાહિત્યઅધ્યયનની કોઈને કોઈ રૂઢ પદ્ધતિનું જ અનુસરણ થતું રહ્યું છે. આ જાતનાં અધ્યયનો ય હવે સ્થગિત અને નિષ્પ્રાણ લાગે છે. રેને વેલેકનું આ મંતવ્ય, અલબત્ત, આપણને થોડું કઠોર લાગશે, પણ એમાં કીકકીક તથ્ય પડેલું છે, કોઈ ચોક્કસ અધ્યયન-પદ્ધતિ આ ક્ષેત્રમાં ઊભી થઈ શકી છે, એમ તો આપણે છાની ઠોકીને કહી શકતા નથી જ. પણ, આ અંગે એટલું કહી શકાય ખરું કે, જે જાતની ચર્ચાવિચારણાઓ આ ક્ષેત્રમાં ચાલી છે તેમાં સાહિત્યવિવેચનની જોડે નિસ્ખત ધરાવતા કેટલાક મહત્વના પ્રશ્નો ઊભા થયા જ છે, અને એનું નિરાકરણ કરવાના પણ કીક કીક સંતોષકારક પ્રયત્નો થયા છે.

‘તુલનાત્મક સાહિત્ય’-પ્રયોગમાં તુલના કરવાનો અર્થ સૂચિત છે જ, પણ ખરેખર કઈ બાબતની તુલના એમાં અભિપ્રેત છે, તે જ તો ખરો પ્રશ્ન છે. રેને વેલેકે જેવા વિદ્વાન, રંગદર્શિતાવાદ જેવી વસ્તુ એક દેશમાંથી બીજા દેશમાં શી રીતે પહોંચી, અને એથી બીજા દેશના સાહિત્યને ખરેખર લાલ થયો કે ગેરલાલ વગેરે બાબતોને લક્ષમાં રાખી, વિશાળ સાહિત્યજગતમાં કેવી કેવી જાતના વિનિમયો ચાલતા રહ્યા છે અને જુદા જુદા દેશકાળના સાહિત્ય પર એ રીતે કયાં બાહ્ય પરિબળોએ અસર પાડી છે, તેનો જ મુખ્યત્વે વિચાર કરવામાં રોકાયા છે, તેમના આ જાતના અભિગમને કારણે જ આ વિદ્યાશાખાની ગતિવિધિઓ વિશેનું તેમનું મૂલ્યાંકન એકંદરે નિરાશાવાદી રહ્યું છે. તુલનાત્મક અધ્યયનની આ દિશાની પ્રવૃત્તિઓ તો સાહિત્યજગતની ઘટનાઓ કાર્યકારણભાવે કેવી રીતે સંકળાય છે તેટલા એક માત્ર ખ્યાલને જ ઉપસાવી આપે છે. દા. ત. રફોટ અને બાલ્ઝાક જેવા નવલ-કથાકારોની માત્ર સરખામણા તેમને પર્યાપ્ત લાગતી નથી. એ બંને લેખકોને કોઈક રીતે કાર્યકારણની ભૂમિકાએથી જોડવાનું ય તેમને આવરયક લાગે છે. પણ,

લિન્ન લિન્ન પ્રતિભાવાળા લેખકોને આ ગીતે કેવળ કાર્યકારણના સંબંધે ચર્ચાવાના ઉપક્રમમાં મૂળ સર્જનપ્રક્રિયાની વિશિષ્ટતા જ બાદ થઈ જાય છે. હકીકતમાં આવા લેખકોને વિવેચનની આગવી બૃમિકાઓથી તપાસવાના નહોતે છે. પણ રેને લેવેકના અભિગમમાં એ મુદ્દાની અવગણના થતી જણાય છે.

આ ક્ષેત્રમાં વળી સાહિત્યના ઇતિહાસની રૂઢ પદ્ધતિઓથી લિન્ન એની કેટલીક પદ્ધતિઓ પણ જોવા મળે છે. એમાં સૌથી જાણીતી પદ્ધતિ તે લિન્નલિન્ન પંથગના સાહિત્યોમાંથી સંવેદનાના એન્થો લઈને તેનું તુલનાત્મક અધ્યયન કરવાની છે. કોઈ એક સર્જક બીજા સર્જકની અપેક્ષાએ કે એક સાહિત્યકૃતિ બીજી કોઈ કૃતિની અપેક્ષાએ કઈ કઈ રીતે જુદા પડે છે કે કઈ વિનંદાણના મતાવે છે, તેને જગતી તપાસ અમા મુખ્યત્વે થતી હોય છે. દેખીતી રીતે જ, આ જાતનો તુલનાત્મક ઉપક્રમ 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્યના સાકડા' ખ્યાનને ઓળખી જાય છે અને વિશ્વસાહિત્ય કે આંતરરાષ્ટ્રીય સાહિત્યના વ્યાપક સંદર્ભોને અનુસરે છે. રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય એવી વસ્તુ છે, જેને તમે એની સાતત્યભરી એની આગવી 'રાષ્ટ્રીય પરંપરા'ના પ્રદર્શમાં વસ્તુઓ સમજતી શકો કે પછી તાજેતરની સામાજિક સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિમાં તેનો ઉદ્ભવ બતાવી શકો. પણ તુલનાત્મક પ્રવૃત્તિ જ્યારે વિશાળ આંતરરાષ્ટ્રીય સાહિત્યગણિને સ્પર્શવા જાય છે, ત્યારે એવા વ્યાપક સંદર્ભમાં કેવળ માહિત્યિક કળાનો ખ્યાન જ પ્રસ્તુત મની રહે છે. પણ આ રીતનો અભિગમ સ્વીકારીને ચાનવા જતા વળી બીજા જ પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. સાહિત્ય જેવી વસ્તુનો પ્રાદુર્ભાવ જુદા જુદા સમાજોની જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે થતો રહ્યો છે, તો તેના એ સર્વ પ્રાદુર્ભાવોમાં ખરેખર કોઈ સર્વસાધારણ તત્વ બતાવી શકાય ખરું ? અને એ સર્વ પરંપરાથી કઈ રીતે ભિન્નતા સાધે છે ? વિશાળ વિશ્વસાહિત્યમાં એની કોઈ એની ચોક્કસ તગડ (કે તરાહો)નું આવર્તન બતાવી શકાય ખરું ? અને એ આવર્તન કેવી રીતનું હોય ? અથવા સાહિત્યકાર પોતે જે સમાજ વચ્ચે જન્મ્યો અને ઉછર્યો છે, અને જે લોક વચ્ચે પોતાની લેખનપ્રવૃત્તિ કરી નહોતો છે, તેથી વધુ વ્યાપક દેશનાળામાં વિસ્તરેલી માનવજનતિ તેને માટે વધુ વાસ્તવિક 'વાતાવરણ' (milieu) રચે છે એમ કહીએ તો એ જાતના કથનથી કશું વિશેષ ફરિત થાય છે ખરું ? મૂળ વાત એ છે કે, સાહિત્યની અસરોને લગતા પ્રશ્નો કોઈક નક્કર હકીકતો જોડે સંદર્ભાયેલા હોય છે, અને તેના સત્યાસત્યની ચકાસણી થઈ શકે છે. પણ પ્રસ્તુત પ્રશ્ન જુદી જાતનો છે. સાહિત્યપ્રકારો અને સ્વરૂપોના ઉદ્ભવવિકાસના પ્રશ્નો, સાહિત્ય કેટલે અંશે સામાજિક આવિર્ભાવ છે અને તેનું સ્વરૂપ કેવું છે, એના પ્રશ્નો, કે સાહિત્યકૃતિ

સામાન્ય માણસના મનમાં કેવી રીતે ગ્રાહ્ય બને છે અને આવી કૃતિ પોતાની સંરચના કેવી રીતે ખુલ્લી કરે છે, તે જાતના પ્રશ્નો ઉઠાવવામાં, અલબત્ત, ઓછું જોખમ નથી જ. પણ કશીક પણ બૌદ્ધિક પ્રાપ્તિની આશા એ દિશામાં જ રાખી શકાય. ખરેખર તો, સાહિત્યના આ જાતના પ્રશ્નો જ આપણને સંસ્કૃતિઓ વિશે, ભાષાઓનાં જુદાં જુદાં બંધારણો વિશે, સમાજ અને સાહિત્યના પરસ્પરના સંબંધો અને માનવચિત્તની સર્જકકલ્પના વિશે, તેમ જ તેની પશ્ચાદ્ગમમાં રહેલી વિચાર-ધારાઓના ઇતિહાસ વિશે વિચારણા કરવા સતત પ્રેરે છે.

અને, આ કારણે જ, તુલનાત્મક સાહિત્યને જે જે વિદ્યાશાખાઓમાં તુલનાત્મક અધ્યયનનાં તાત્કાલિક પણ નક્કર પરિણામો આવ્યાં છે તેની સાથે નિકટનો સંબંધ થવા પામ્યો છે. અલબત્ત, ‘તુલનાત્મક સંગીત’ જેવું કોઈ અધ્યયનક્ષેત્ર ઊભું કરવાની જરૂર નથી કેમ કે સંગીતના ક્ષેત્રમાં એવી એક-રૂપતા સંભવે છે, જે સાહિત્યમાં કદી જોવા ન મળે. પણ, ‘તુલનાત્મક શરીર-શાસ્ત્ર’ ‘તુલનાત્મક ધર્મશાસ્ત્ર’ અને ‘તુલનાત્મક વ્યાકરણશાસ્ત્ર’ જેવા વિષયોનો ખ્યાલ સાવ મિથ્યા નથી જ. આવા વિષયોમાં નાનાં નાનાં ઘટકો લઈને તુલનાત્મક રીતે વિચારીએ, તો એમાં ભિન્નતાઓ પ્રત્યક્ષ થશે, પણ એમાં કશુંક સર્વસામાન્ય તત્ત્વ પણ જોવા મળશે. આમ, ૩૬ અવલોકનની પદ્ધતિએ ચાલીને માત્ર નાનાં એકબોની ભિન્નતાઓ તપાસીએ, તો એવી પ્રવૃત્તિ પણ ઘોતક નીવડે છે; બલકે ઉપકારક નીવડે છે. આ જાતની પ્રવૃત્તિ સમયનો વ્યય માત્ર છે, એવું પહેલેથી ધારી લઈને ન ચાલીએ. ખીજી બાજુ, આ દિશામાં મહાન અમૂલ્ય આંતર્દૃષ્ટિઓ મળી જ જશે, એમ સ્વીકારી લેવું ય ખરાબર નથી. ખરેખર તો આવી તપાસનાં કેવાં પરિણામો આવે છે તે જોયા પછી જ આખરી નિર્ણય પર આવવું ઘટે. ભૌતિક વિજ્ઞાનો કે સામાજિક વિજ્ઞાનો કરતાં સાહિત્ય વિવેચનના ક્ષેત્રમાં આવું કામ કપરું બની રહે, એ સ્વાભાવિક છે. કેમ કે, ભૌતિક વિજ્ઞાનોમાં જે રીતે વિશ્વસનીયતા ઊભી થાય છે, તેવી અહીં શક્ય નથી. મુશ્કેલી એ વાતની છે કે ‘તુલનાત્મક સાહિત્ય’ સંજ્ઞાથી તુલનાની પ્રવૃત્તિ વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ ચાલતી હોવાનો ભાસ થાય, પણ એમ નથી. એ કારણે આ અધ્યયનક્ષેત્ર વિશે જુદી જુદી અપેક્ષાઓ જન્મી પડી છે. આવી સમજથી પ્રેરાઈને કેટલાક નામાંકિત વિદ્વાનો આ વિષયમાં કેવળ ચોકસાઈભરી હકીકતોનો સંચય કરી બેઠા છે. અને પોતાના વિરોધીઓનું એવી હકીકતોના સંચય તરફ વારંવાર ધ્યાન ખેંચતા રહ્યા છે. રેને વેલેક પણ આ ક્ષેત્રમાં આવી મહાન આકાંક્ષાઓ લઈને ચાલનારાઓ તરફ અપવાદ લે છે. પણ આપણે સ્મરણમાં

મગ્નિયનુ છે કે અતિ ગ્રાયા લક્ષ્મી લઈ ન ચાલનાર નિદાનોએ પણ કેટલુંક સધન અભ્યાસપૂર્ણ એવું અર્પણ કર્યું જ છે કવિ હાઈન વિશે કાન્સમા થયેનું કે મહાપ્રવિ ગ્યુથે વિશે ઈગ્નેડમા થયેનું અધ્યયન આ જ્ઞાતના સગ્સ દષ્ટાંતો કે એ અધ્યયનો આજે પણ એટલા જ પ્રમાણભૂત અને ફનપ્રેન જણાશે આમ જ્ઞા સાહિત્યનું તુનનાત્મક અધ્યયન અનિવાર્ય તથા સગીન પરિણામ લાવશે જ, એમ અગાઉથી ખાતરીપૂર્વક ખૂંટી શકાય નહિ બનકે સાહિત્ય વિવેચનની મીઠી પદ્ધતિઓને જે સફળતાઓ મળી છે તેટલી જ એમા મળી જશે, એમ માનવું વધારે પડતું છે તુનનાવાદના પુરસ્કર્તાઓએ આરભમા આ વિશે વધુ પડતા દવાઓ કર્યા, એ પણ એક કમનસીમ બામત હતી પણ આટલા જ કારણે તુનનાત્મક અધ્યયન વિશે એકદમ સગી બની જવાની પણ જરૂર નથી થોડાક નીચા બનકે જરા જુગી ગીતના વત્યાકો નકકી પ્રનામા આવે તો એ સહેજે ફળપ્ર નીવડે ખરી વાત એ છે કે સાહિત્યવિચારના દોનમા તુનનાવાદ સાવ નથી વગ્તુ નથી છેક એરિમ્પોટલના સમયથી ફરીફરીને એ દેખા દેતો ગ્લો જ , અને આકોનુ ધ્યાન રાકી લે એટલી પ્રદક્ષિ તે આજે પણ કરી ગ્લો છે

જ્યોર્જ સ્ટાર્ચનરે તેમના તાજેતરમા પ્રગટ થના પ્રથ ‘ ન ગ્વેઝ એન્ડ સાયુન્સ ’ (૧૯૧૭)મા ફરીથી તુનનાત્મક સાહિત્યની હિમાયત કરી છે જે કે જૂની દલીલ જ તેમણે એમા દાહરાની છે તમનુ એમ કહેવું છે કે સાહિત્ય માનનુ અધ્યયન અને અર્થવટન તુનનાત્મક પદ્ધતિએ કરવું જોઈએ તેઓ પ્રશ્ન કરે છે કવિ સ્પેન્સરનુ તમે મન્યાકન કરવા ચાહતા હો અને ઈટાલીની મહાદાય પર પરાનો કોઈ ધ્યાન જ તમને ન હોય તે કેમ ચાને ? અથવા પોપના કાર્યનો સાચો ખ્યા ન મેળવવો હોય તો ગ્વાનોના પરિચય વિના કેમ ચાને ? અથવા નિકટોગ્રિયન યુગના નવનકથામરોની નવનખ્યાઓ-ઉ ન જોમ્સની નવનકથાઓ-ની સિદ્ધિમર્યાદાઓ સમજવા ચાહતા હો, તો માત્ત્રાક સ્ટેન્ધાલ અને ફ્નોમેર જેવા તેમ ન પુરોગામીઓના કથાસાહિત્ય વિશે સવન પરિચય વિના કેમ ચાને ? હકી કનમા તમારી સામે આવતી પર પરાઓનો તમને કોઈ ખ્યાલ જ ન હોય તો તો તમારુ વાચન સાવ ધીજુ અને વધ્ય જ બની ગહેવાનુ અગ્રેજી ભાસાહિત્યનુ અધ્યયન પ્રનારે યુરોપ ખડના ભાસાહિત્ય વાગ્મિતાશાસ્ત્ર કળાવિચાર આદિને લક્ષમા લેવા જ જોઈએ અને આ કોઈ માત્ર આત્મનિદાહરણ સિસ્ટનો જ નજનથી એથી એ વધુ ગહનગભીર બામત છે અકિત માત્ર એક જ ભાસના સાહિત્યને સારી રીતે અગત ખરી શકે, એવો જે કોઈ ખ્યાલ ધનવતુ હોય તો તે

બરોબર નથી જ. કવિતા નાટક નવત્રિકા નવત્રકથા જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપોના ઉદ્ભવ-વિકાસના સંદર્ભે કોઈ પણ એક જ રાષ્ટ્રની સાહિત્યિક પરંપરાઓનો વિચાર અપૂરતો જ નીવડવાનો. આવાં સ્વરૂપોને અનુલક્ષીને, તેનાં પ્રેરણાસ્ત્રોતોનો આવશ્યક હોય ત્યાં રાષ્ટ્રીય સીમાઓની બહાર જઈને વિચાર કરવો જોઈએ. સાહિત્યઅધ્યયનના ક્ષેત્રમાં અંધ રાષ્ટ્રભક્તિને સ્થાન ન હોય.

પણ, સ્ટાઈનર જેવાનું આ ઉદાર માનવતાવાદી દષ્ટિબિંદુ પણ તુલનાત્મક સાહિત્યના ટીકાકારોને કદાચ સ્વીકાર્ય ન બને. સાહિત્યના આવા તુલનાત્મક અધ્યયનથી વ્યક્તિ સંકુચિત રાષ્ટ્રવાદથી બાંધે બંધી, વધુ સહિષ્ણુ અને ઉદાર-મતવાદી બનશે, એવી કોઈ શ્રદ્ધા એમાં રણકતી સંભળાશે, પણ એવી શ્રદ્ધા તો સતત ઠગારી જ નીવડી છે. એટલે તુલનાત્મક સાહિત્યની પુનઃ પ્રાણપ્રતિષ્ઠા અર્થે આરંભકાળના તુલનાવાદીઓ કરતાં ઘણી વધુ સંગીન દલીલો આપણે રજૂ કરવી પડશે.

ડોનાલ્ડ ડેવી જેવો અભ્યાસી વળી તુલનાત્મક સાહિત્યનું જરા જુદી રીતે સમર્થન કરે છે. તેમની ભૂમિકા એ છે કે સાહિત્યના અભ્યાસીએ જે ઐતિહાસિક અને સંરચનાવાદી અભિગમોની બાબતમાં બાંધી સૂઝથી કામ કરવું હોય તો પણ કોઈ એક સાંકડી રાષ્ટ્રીય પરંપરાનો અભ્યાસ તેને પૂરતો નહિ નીવડે. તેમની આ ભૂમિકા, ઉપરની ભૂમિકા કરતાં વધુ સંગીન હોવાનું જણાશે. થિયોફિલ ગોશિયર જેવા કવિની કૃતિઓનો અભ્યાસ માત્ર ફ્રેંચ સાહિત્યના અભ્યાસીઓ પૂરતો સીમિત થઈ જાય એ બરોબર નથી. જુદી જુદી ભાષાનાં દૂંકાં ઊર્મિકાવ્યોના રચનાતંત્રમાં રસ ધરાવતા સૌ કોઈ અભ્યાસી માટે એ અભ્યાસવિષય બની રહેવો જોઈએ. આ વાત પ્રેક્ષત, પ્રેક્ષ અને ક્વોઝિમોદો જેવા કવિઓનાં ઊર્મિકાવ્યોની સંરચનાઓ માટે ય લાગુ પડે છે. નવલિકા જેવાં કથામૂલક સ્વરૂપોની રચનાત્મક ભાત બાબતે પણ આવી તપાસ માટે અપાર અવકાશ છે. લિન્ન લિન્ન ભાષામાં ખેડાયેલાં લિન્ન લિન્ન સ્વરૂપોની રચનાગત ભાતોનું અવલોકન-અધ્યયન એ રીતે ઘણું ફળપ્રદ બની શકે.

તુલનાત્મક સાહિત્યના ટીકાકારો તરત જ અહીં વાંધો ઉઠાવશે કે આ રીતે તો સાહિત્યજગતની દરેક જાતની વિગતોનો, કોઈ પણ જાતના વિવેક વિના, તમે ખડકલો જ કરી મૂકશો. કોઈ પણ વિગતને અન્ય પરંપરાના સાહિત્યની ગમે તે વિગત જોડે સરખાવવા જશો તો એ રીતે અરાજકતા નહિ બની થાય ? એટલે, તુલનાત્મક સાહિત્યની, એક અલગ અને સ્વતંત્ર વિદ્યાશાખા લેખે તમે

પ્રતિષ્ઠા કરવા ચાહતા હો તો, એના માર્ગદર્શનની અમુક નિશ્ચિત મીમારણા માધવી જ રહે આ માટે નીચેની બે વ્યાખ્યાઓ માર્ગદર્શક બની રહેશે એમ માનુ છું

હેતુ રિમેક તુલનાત્મક સાહિત્ય એટલે કે ધર્મ એક નિશ્ચિત પ્રદેશની સીમા મહાર વિસ્તરી ગહેના સાહિત્યનું અધ્યયન એમ એક માનુ લિન લિન પર પરાના સાહિત્યો વચ્ચે અલગતા આતરસબધોનું અધ્યયન થાય છે, તો બીજી માનુ, જે તે પ્રદેશના સાહિત્યને ત્યાની અન્ય વવિનકગાઓ તત્ત્વજ્ઞાન, ઇતિહાસ, સમાજ શાસ્ત્ર, સંસ્કૃતિ, ભૌતિક વિજ્ઞાનો ધર્મચિંતન આદિ જ્ઞાનવિજ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ જોડે કેવો આતરસબધ રહ્યો છે તેની તપાસ થાય છે, મતલબ કે, એક સાહિત્યને અન્ય સાહિત્ય જોડે સરખાનીને કે માનવશુદ્ધિના અન્ય વૈચારિક-દાર્શનિક સ્ફુરણો જોડે સરખાનીને, આ અધ્યયન થાય છે

અલગત, ઉપરોક્ત અર્થોમા સરખામણી' કે 'તુલના'ના સકેતો વિષય બદલે થોડા બદલાય છે જુદા જુદા સાહિત્યની 'સરખામણી' કરવાની વાત છે ત્યા તેનો એક અર્થ થશે સાહિત્યને ધર્માદિ વિષયો જોડે સરખાવવાની વાત છે ત્યા બીજો અર્થ થશે આમ છતા રિમેકની ઉપરોક્ત વિજ્ઞાનના સમજવાનું એટલું મૂકેન નથી તેને એમ અભિપ્રેત હોવાનું જણાય છે કે માનવવ્યક્તિની સર્ગક ક'પનામાથી જે જે સૃષ્ટિઓ નિર્માણ પામી છે તે અને માનવશુદ્ધિમા દર્શન ચિંતનરૂપે જે કંઈ ઉપવર્ધિઓ સિદ્ધ થઈ છે તે-એ બે વચ્ચે કયાય પણ મહત્તર પૂર્ણ મિલનમિલ્ન જોવા મળે, તેની મુક્તપણે પસંદગી કરી શકાય

‘તુલનાત્મક સાહિત્ય’ની (પિકોર્ડ અને રુસો દ્વારા પ્રસ્તુત) બીજી એક નોંધપાત્ર વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે છે

‘તુલનાત્મક સાહિત્ય’ એટલે-સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિને, માનવચિંતના જ એક વિશિષ્ટ આધારોનું રૂપે યથાર્થપણે પામી શકાય એ હેતુથી, તેની કૃતિઓનું ઇતિહાસ, વિવેચન અને તત્ત્વજ્ઞાનના પ્રકાશમા વિલિન આત્મસાંસ્કૃતિક અને આતરભાષાકીય વર્તના લેખે અધ્યયન આ અધ્યયનમા કૃતિઓનું વિશ્લેષણમૂલક વર્ણન, વ્યવસ્થિત તુલના દ્વારા કૃતિઓના બેઠક લક્ષણોની તારવણી, અને સમન્વય વાદી દૃષ્ટિથી થતું વ્યાપક અર્થઘટન-આ જ્ઞાનની પ્રવૃત્તિઓનો સમાવેશ થાય

પિકોર્ડ અને રુસોની આ વ્યાખ્યા કરતા ઉપરની રિમેકની વ્યાખ્યા પ્રમાણમા સરળ જણાય છે ખાસ કરીને, આ ક્ષેત્રમા સક્રિયપણે કામ કરવા ચાહતા

અભ્યાસીઓને એ વધુ આવકાર્ય લાગશે. આ ક્ષેત્રના કેટલાક અભ્યાસીઓએ સાહિત્ય અને અન્ય લલિતકળાઓ (જેમ કે, સંગીતની કળા અને 'શુદ્ધ કવિતા'ના ખ્યાલને કે ફિલ્મ અને નવલકથાની ટેકનિકને અનુલક્ષીને) વચ્ચે રહેલાં મિલનગિંદુઓ વિશે તાગ લેવા પ્રયત્નો કર્યા છે, અને આ જનતા અભ્યાસવિષયો સામાન્યતઃ સૌંદર્યમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં પડતા લાગે, પણ ઉપરોક્ત રિમંકની વ્યાખ્યામાં 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ની અંદર તેનો સમાવેશ થયો હોવાથી તેમને એ વ્યાખ્યા સહેજે અનુકૂળ લાગશે.

પણ 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ને એક અલગ અને સ્વતંત્ર વિદ્યાશાખા તરીકે પ્રતિષ્ઠિત કરવાની આગતમાં રિમંક થોડી અવઢવ અનુભવી રહ્યા હોય એમ દેખાય છે. આ અધ્યયનક્ષેત્ર એટલું સ્વતંત્ર સ્વાયત્તક્ષેત્ર નથી, વિવેચનવિષયની તુલનાએ એ કંઈક ગૌણ અને ઉપજીવી છે, એવું કંઈક તેમને લાગે છે, અને આટલું સ્વીકાર્યા પછી વળી તેઓ એમ કહેવા સુધી જાય છે કે, આ વિષયમાં અમુક એક પ્રાદેશિક સાહિત્યનાં નાનાં નાનાં એકમો વચ્ચે-માનવીની સર્જકચેતનાનાં લિન્ન લિન્ન સ્ફુરણો વચ્ચે-જે કયાંક પણ કોઈક અફર નિયમ કામ કરતો લાગે તો તેની ખોજ કરવી જોઈએ, એથી વિશેષ નહિ. અને, ત્યારે, તેઓ તુલનાવાદના ટીકાકારો આગળ નમતું જોખતા હોય એમ પણ સમજાય છે.

હકીકતમાં તુલનાત્મક અધ્યયન, આથી ત્રણી વ્યાપક રૂપની પ્રવૃત્તિ છે. અને એક અલગ સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત વિદ્યાશાખા લેખે અધિકારપૂર્વક તે સ્થાન ધરાવે છે. ડેવિડ એચ. મલોન જેવો અભ્યાસી આ અધ્યયનવિષયની સ્વાયત્તા અર્થે જે રીતે ભારપૂર્વક પ્રતિપાદન કરે છે, તેની ભૂમિકા જોવા જેવી છે. તેમની મુખ્ય દલીલ એ છે કે, સાહિત્યજગતમાં તુલનાવાદ એક વિશિષ્ટ રૂપની ઐતિહાસિક વૃત્તિ છે, એક પૂર્વસિદ્ધ હકીકત રૂપે એ માનવચિત્તમાં સંલવે છે. જુદી જુદી વિગતોની તુલના અર્થે વિશ્લેષણનાં ઓગ્તરોથી તે કામ પાડે છે એ ખરું, પણ મૂળભૂત રીતે માનવચિત્તની એ સમન્વયકારી પ્રવૃત્તિ છે. સાહિત્યકૃતિઓને એના ભૌગોલિક સીમાડાઓની બહાર લઈ જઈ વ્યાપક સંદર્ભમાં જોવા તપાસવાનો ઉપક્રમ તો એમાં છે જ, પણ એથી યે વિશેષ તો એના સ્વરૂપના ઉદ્ભવ-વિકાસ અંગેની તપાસનો અગ્ર પણ એમાં જોડાયેલો છે.

અલગત, 'વિશ્વસાહિત્ય'નું અધ્યયન અને 'તુલનાત્મક અધ્યયન' અને એક વસ્તુ નથી. કાયાપાક થોડાક પરભાષાના અનુવાદોને આધારે જે તે ભાષાના લેખકોનો ઉપરજલો પરિચય કેળવવા માત્રથી જ કંઈ 'તુલનાત્મક અધ્યયન

થઈ જતું નથી તુનનાવાદી હંમેશા અનેક ભાષાસાહિત્યોનો ગ્રન્થાગાર હોય એ એટલું અનિવાર્ય નથી, પણ પોતાની પ્રવૃત્તિને પૂરી ગભીરતાથી તે સ્વીકારતો હોય તો અન્ય ભાષા કે ભાષાઓથી તે સાવ અપ્રિયિત હોય તે પણ અસંભવ નથી તુનનાવાદી અનમત અમુક વિનક્ષણ સન્નેગોમા ઉપનમ્ધ અનુવાદોથી ચલાવશે-અને એ સમગ્ર સકાય તેવી માત છે-પણ એવે પ્રસંગે ય ઉપનમ્ધ અનુવાદો પૈકી જે દાર્ઢ શ્રેષ્ઠ હોય, સૌથી વધુ પ્રમાણભૂત હોય, તેનો જ ઉપયોગ કરવાને તે આતુર હશે જરૂર જણાય ત્યા મૂળ કૃતિના અધાય ઉપનમ્ધ અનુવાદોની તે મરખામણી કરતો જશે

તો હવે એમ પ્રશ્ન થશે કે 'વિશ્વસાહિત્ય'ના કે કેવળ 'મહાન ગ્રંથો'ના અધ્યયનથી તુનનાવાદી ખરેખર મા, કઈ રીતે જુદો પડે છે? તો આ અંગે પહેલી મહત્ત્વની વાત એ કે તુનનાવાદીની સમગ્ર અધ્યયનપ્રવૃત્તિ અષ્ટપણે તુલનાની પ્રવૃત્તિમા રોકાયેલી છે, કઈ અહીનહી પ્રાસંગિક કે ગર્ભિત તુનનાની એ વાત નથી તુનનાવાદી એ રીતે 'મહાનગ્રંથો'નો માત્ર સાર આપીને અટકી જતો નથી એવા ગ્રંથો વચ્ચે કોઈ પણ સ્તરે કોઈ પણ જાતનો આતરસ અધ જોવા મળતો હોય તો તેનો સ્પષ્ટ રૂપમા ઉદ્ભવ કરવાનો, તેનું અવલોકન કરવાનો પ્રતિષ્ઠાપૂર્વકનો તેનો ઉપક્રમ હશે વળી ખીજી મહત્ત્વની વાત એ કે, આખીય તુલનાત્મક અધ્યયનની પ્રવૃત્તિ અમુક ચોક્કસ પદ્ધતિનો સ્વીકાર કરીને જ ચાલે છે એક રીતે એ સંશોધનનું કાર્ય છે, એટલે સંશોધનની પ્રવૃત્તિને અનુરૂપ, પ્રગુત્ત વિષયમા નિહિત રહેલી તાર્કિકતાને અવગણીને, પ્રચલિત માન્યતાઓ કે લોકચાલકાઓથી તે અગગો રહીને ચાલવા માગે છે એનો મહત્ત્વનો મુદ્દો પણ એ જ કે, આ પ્રવૃત્તિ ગમે તેટલી પ્રારંભિક દશાની હોય, એમા અમુક ચોક્કસ હેતુપૂર્વક પદ્ધતિનો વિનિયોગ થાય જ છે અને એ રીતે 'વિશ્વસાહિત્ય' કે માત્ર 'મહાનગ્રંથો' ના અધ્યયનથી તે જુદો પડે છે

વળી 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય' (General Literature) અને 'તુનનાત્મક સાહિત્ય' પણ સાવ એકરૂપ વિષયો નથી જોકે સર્વસાધારણ સાહિત્ય' શૈલીક નીચે ટૂંકોટી કે વાસ્તવવાદના સ્વરૂપના પ્રશ્નો જેવા પ્રશ્નોય ચર્ચાય, અને તે પણ સાહિત્યમીમાસાના પ્રશ્નો જ ગણાય જદકે, ખીજી કેટલીક વિચારસરણીઓ પણ એમા આવી જતી હોય છે અને એ રીતે તુનનાવાદી અભ્યાસ', એક તમકે, 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય'મા ભગી જતો ય લાગે પણ 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય'ની વ્યાખ્યા તમે એ રીતે કરવા જાઓ, તો તો 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય'

(National Literature)નો કોઈ પણ સઘન અભ્યાસ એમાં આવી જશે. ફ્રાન્સમાં પુણે અને બાર્થ જેવા વિવેચકોનું અધ્યયન આ રીતે 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય'ના ક્ષેત્ર જેડે એકાકાર થઈ જતું જણાશે. પણ આ જાતનું 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય' કોઈ એક પ્રજાના જીવનમાં ભડેને મુખ્ય પ્રવાહરૂપ હોય, તો પણ છેવટે એ સીમિત અને આંશિક દષ્ટિવાળું સંભવે છે. જેમ કે, કેમેડી જેવા નાટ્યસ્વરૂપની વિચારણામાં મોલિયર, મારિમા, બોલાર્ક, અને મસેત જેવા માત્ર ફ્રેંચ નાટ્યકારોનો જ સંદર્ભ લઈએ તો તો કેમેડી સ્વરૂપનું એ ખંડર્શન જ કહેવાય. જો કે, ફ્રાન્સમાં આ જાતની અધ્યયનપ્રવૃત્તિ વ્યાપક બની ચૂકી છે

'તુલનાત્મક સાહિત્ય' વિશે ઉપરનિર્દિષ્ટ રિમંકની વ્યાખ્યાને આપણે, અલગત, આ રીતે વ્યાપક ભૂમિકાએથી સ્વીકારીએ, અને એના ક્ષેત્રને અતિક્રમી જતી ખીજ બધી અધ્યયનપ્રવૃત્તિઓથી એને અલગ રેખાંકિત કરી લઈએ, ત્યાર પછી પણ એની પદ્ધતિનો પ્રશ્ન તો બિમો રહે જ છે. ખાસ તો તુલનાવાદના ક્ષેત્રમાં 'ફ્રેંચ શાળા' તરીકે જાણીતા થયેલા વિદ્વદ્મંડળની પદ્ધતિવિષયક વિચારણાને અનુલક્ષીને આ પ્રશ્ન વિચારણા માગે છે. મારિયા ફ્રાન્કો ગુયાર્દની જાણીતી પુસ્તિકામાં આ 'શાળા'ની આ વિષયની વિચારસરણી ટૂંકમાં પણ યથાર્થ પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ થઈ છે. તુલનાવાદના ખીજ અગ્રણી જ્યાં મારિ કારે એની પ્રસ્તાવના લખી છે. તેઓ ત્યાં સ્પષ્ટ રૂપે કહે છે : 'તુલનાત્મક સાહિત્ય એ સાહિત્યના ઇતિહાસની જ એક શાખા છે' આ રીતે સાહિત્યક્ષેત્રમાં અરેખરા આંતરિક સંબંધો અને આંતરરાષ્ટ્રીય વિનિમયોના અધ્યયનની વાત એમાં આવી જ જાય છે. બલકે, તુલનાત્મક અધ્યયનમાં કેવળ સાહિત્યક તુલનાનો કે કેવળ સાહિત્યને અસર કરનારો પરિબળોનો વિચાર જ નહિ, વૈજ્ઞાનિક દષ્ટિએ જેના ખુલાસા ન મળી શકે અને એ રીતે જેનો સ્વીકાર ન થઈ શકે તેવાં અજ્ઞાત અનિયત પરિબળોનો વિચાર પણ એમાં આવી જાય. ગુયાર્દ આ પ્રશ્નને, અલગત, કંઈક સરળ રૂપે જુએ છે. તેમના મતે તુલનાત્મક અધ્યયન એટલે આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે સંભવતા સાહિત્યિક સંબંધોના ઇતિહાસ માત્રનું અધ્યયન એમાં કૃતિવિવેચનનાં મૂલ્યો કરતાંયે તેની ઐતિહાસિકતા માટે વધુ નિસ્ખળ હોવાનું તેઓ સ્વીકારે છે પણ તેમણે આ જાતનો અભિગમ લઈને જે કામ કર્યું તેમાં સાક્ષરી ભાષાનો વધુ પડતો બોજ, અતિ સરસીકૃત સ્પષ્ટીકરણ, અને તેમની આગવી મૂલ્યવ્યવસ્થા-એ બધું ય મૂંઝવનારું અને છે. હકીકતમાં, નાનામોટા બધાય લેખકોને તેમણે એક જ સ્તરે મૂકી દીધા છે ! ઉ.ત. સ્કોટ અને બાલ્ઝાક વિશેની તેમની ચર્ચા જુઓ. એમાં તેમની અધ્યયનદષ્ટિની મર્યાદા છતી થઈ જાય છે. અલગત ફ્રાન્સની વિકાસ

અતોખી જ છે ત્યાનુ તુલનાત્મક અધ્યયન પિકાર્થ અને રસોએ નોધ્યું છે તેમ હવે છીછરી વાગ્મિતામાથી અગયુ થઈ ગયું છે ત્યાના વિકાસને હવે ‘આત્મરાષ્ટ્રીય સાહિત્યોમા આનતા વિનિયો’ અને એવા સાહિત્યોનું ‘સવહન કરનારી વચની કડીરૂપ સમ્પ્રદાયો’ પર વિશેષ ભાર મૂકતા થયા છે આરભનાળી તુનનાવાદી પ્રત્રિતિમા આ જાતનું અધ્યયન કદ થવા આ યુ ત્યાના અભ્યાસીઓ હવે સાહિત્ય પ્રત્રિતિની પાછળ તેના ઉદભવવિકાસ પાછળ અને જે જાતની વિચારસંબ્ધીઓ તેની પાછળ કામ કરી રહી હાય તની પાછળ તેમ જ એના સાહિત્યની વિવિધ સરવનાઓ પાછળ, મુને નથી નક્ષ કેન્દ્રિત કરતા ગયા છે વેનેક અને વોરેન ॥ પ્રસિદ્ધ અથ થિયરી ઓફ નિટરેચરમા મહિર્ગત અભિગમો તરીકે જેની વિચારણા કરામા આવી છે તે મુને જોતા આપકરને તુનનાવાદી અધ્યયનની જ ભૂમિકા, આથી બનદ વેનેક અને વોરેન જોને અતર્ગત અભિગમો કદા છે તેની અર્થ અર્થો અતે ‘સાહિત્યના તત્ત્વજ્ઞાન તરફ દોરી જાય છે જેમકે યુરોપની મુખ્ય ગણાય તેની ત્રાય ભિન્ન ભિન્ન સ્વરૂપની ટ્રેન્ડીઓનું અત્યંત આરીકાધથી તુનનાત્મક અધ્યયન કરતા અત એ સ્વરૂપની કોઈ કાર્યક્ષમ વ્યાખ્યા નિર્ણય આવે એ શક્ય છે સાહિત્યના ઇતિહાસનો ઉદ્દેશ જે તે સાહિત્યના પૂરેપૂરા શોધનઅધ્યયન દ્વારા તેની સંપૂર્ણ હકીકતને સ્થાપનાનો છે જ્યારે વિવેચન સાહિત્યકૃતિઓના વિષય અભ્યાસમાથી આરીક દષ્ટિએ પ્રકારો અને તગહો શોધના મથે છે આ દષ્ટિએ જોતા પિકાર્થ અને ડુએએ તુનનાત્મક સાહિત્ય અંગે જે અપેક્ષા મૂકી છે તેમા સાહિત્યના ઇતિહાસ પરથી તે ॥ વિચેચન પર ભાર અસતો હોવાનું સમજાશે

ગુપાર્થ, આ રીતે, તુનનાત્મકની અરેખ નિશ્ચિત વાખ્યા કરવાનો સમર્થ પ્રયત્ન કરી, પણ એમા તેમને ઝગી સફળતા મળી નહિ

ઓર્મોના મહાન ગ્રોફસર ઓ તુનનાત્મકના અગ્રણી આદસ નિદેરોએ પેતાના અધ્યયનમા નળી રૂપે તો અગિયનક્ષી અભિગમ સીકાર્યો છે તેમના આ ક્ષેત્રના અધ્યયન વિશેષ તો સત્કર્મશ્રુતિ જેવા જની ગયા છે તેમના મહુઅભ્યાસી જેક રોનઝો જે કે જે કામ કર્યું તમા નેઓ નિદેગની અનિશ્ચય વિગતપ્રચુરતાથી મુક્ત રહી શક્યા, જ્યાં જેક ડુએ ઈન ઈનેડ ડ્યુરગ વ રોમેન્ટિક પિનિયડ’ (પેન્સિ ૧૮૫૬) જેના મહાન દગદાર અથમા પ્રમુખ વિષયનું અત્યંત ઝીગવટભર્યું આનેખન તેમજો કર્યું છે એમા તમજો આ જાતનું તારણ નાહ્યું છે કે આ તણા પાડેલી ગાંઠ ઇનેડ ડુએની જે રીતે મૂનનાની કરી છે તે ડુએ ॥ યથાર્થ રીતે

સમજવામાં ઘણી ઉપકારક નીવડે એમ છે. જો કે વૉલઝિનનું આ જ્ઞાનનું અવલોકન પણ ચર્ચાસ્પદ અને જ છે. ખરેખર તો ૧૭૮૦-૧૮૩ ના ગાળાની અંગ્રેજ પ્રજાની સંવેદનશીલતા અને તેનાં ટુચિ વલણો પર એથી વધુ પ્રકાશ પડે છે એમ કહેવું જોઈએ. ટુસોની મનોઘટના કરતાંયે અંગ્રેજ પ્રજાનો સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ સમજવામાં આ અધ્યયન વધુ સહાયક અને છે. પણ તુલનાત્મક અધ્યયન જો આ રીતે અન્ય પ્રકારનાં અધ્યયનોમાં કેવળ સહાયક જનનારી ગૌણ પ્રવૃત્તિ હોય, તો તો એને પોતાની કોઈ ગૌરવ નથી. ગુયાદેને અનુસરી, પિકોઈ અને ટુસો 'જ્ઞ' અને 'ચ'ની કારિકાને લગભગ અનંતપણે વિસ્તારી શકાય એમ કહેવા પ્રેરાયા છે. પણ ઇંગ્લેન્ડમાં વૉલ્ટર કે જર્મનીમાં માક્ષમ દત્તવના સંપર્કો અંગેના ઊંડા સંશોધન સિવાય ક્લાસનો તુલનાવાદ ઝાઝું સિદ્ધ કરી શક્યા હોય એમ જણાતું નથી. વૉલ્ઝિન તો 'રેવ્યૂ દ લિતરેતર કમ્પેર'ની સંપાદકસમિતિનો સભ્ય હતો. પણ તેમની પદ્ધતિયે વિશેષતઃ સાહિત્ય વિશેના અહિંસાત્મક, ઐતિહાસિક અભિગમથી જ નિયંત્રિત થયેલી છે. આ જ્ઞાનના અભિગમની મર્યાદા એ છે કે દરેક 'વક્તા'ને એ અલગ વસ્તુ રૂપે જ જુએ છે, એને આખા 'અરણ્ય'ના ભાગરૂપે જોઈ શકતી નથી. એટલે જ આ જ્ઞાનનાં અધ્યયનોમાં વર્ણવિષયનું અશેષ નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું હોય તો પણ એની નીચે રહેલી મહત્ત્વપૂર્ણ ભૂમિકા સાવ અણસ્પર્શી રહી ગઈ હોય, એમ જાનવા પામ્યું છે જો કે આ રીતના વિપુલ વિગતોના સંચયનું પણ અમુક મહત્ત્વ તો છે જ, પણ એની ય મર્યાદા સંભવે છે.

જાનાં સાહિત્યક્ષેત્રમાં આમ જે રીતે આંતરિક વિનિમયો ચાલતા રહ્યા છે અને જે રીતે વિલિન સાહિત્યો એકબીજા પર અસર પાડનાં રહ્યાં છે, તેનો અભ્યાસ નકામી વસ્તુ છે, એમ કહી તેનો એકદમ છંદ ઉડાવી દેવાની જરૂર નથી. કેમકે, જો કોઈ એક લેખક બીજા લેખકનો પ્રભાવ ઝીલતો હોય - અને નિશ્ચિત રૂપે એ પ્રભાવ જતાતી શકતો હોય - તો એ જો પૈકી પેલા પ્રભાવ પાડનાર લેખક વિશે ભણે ઓછો પણ એને ઝીલનાર લેખક વિશે જરૂર વિશેષ પ્રકાશ પડી શકે. તેની સર્જનપ્રક્રિયા વિશેષ કદાચ થોડો અંદાજ આપી શકે. આવા પ્રસંગમાં પ્રભાવ પાડનાર અને ઝીલનાર બંને ય લેખકો એક જ ભાષામાં કામ કરનારા હોય, એટલા માત્રથી જ એ તો 'રાષ્ટ્રીય' ક્ષેત્રના વિવેચકોનો પ્રશ્ન છે, એમ કહી દેવું એ ખરોખર નથી. વળી, અર્ગમેન જેવો ફિલ્ગસર્જક સ્ટીન્ડબર્ગનો જે રીતે ઝણી બન્યો છે, અથવા માલરો જે રીતે યુઃશિયાનાં શિલ્પ સ્થાપત્યની તળપટ્ટી શૈલીમાંથી પ્રેરણા પામ્યો છે તે જ્ઞાનની હકાકતો તુલનાત્મક અધ્યયનની બહારની છે એ ખ્યાલ પણ ખોટો છે. વાસ્તવમાં, કોઈ સર્જક પોતાને ઉદ્દીપ્ત

કરે એવી કોઈ સામગ્રીની આતંકિ જરૂરિયાત અનુભવી રહ્યો હોય અને પોતાના પ્રાતની કોઈ આમત્રા તેને એ રીતે સ્પર્શતી ન હોય તો સહેજે તે બીજી સમૃદ્ધિ કે બીજા સાહિત્ય તરફ વળે એવિયદે પણ પરબાપાના સાહિત્યમાથી પ્રેરણા લીધા હતી, અને બોદનેગ વળી વાગેનેગો ઝગળી હતો, એ વાત અહીં યાદ આવશે બોદનેગ જેવા દૃષ્ટાન્તમા બીજી લખિત કથાની પ્રેરણા હતી તે નોંધવા જેવું છે તુલનાનાની, જ્ઞાનવિજ્ઞાન અને કલાઓના ક્ષેત્રના કોઈ પણ કૃત્રિમ વિભાજનોથી સંકોચાતો નથી વિવેકદષ્ટિ જોડીને, પુરી દક્ષતાથી, વિભિન્ન વિદ્યાઓ અને કલાઓ વચ્ચે તે આતંકિ કડી પકડવા મથશે યુરોપીય પર પગમા બેઠેટનું રથાન ખરેખર કયા છે તેની તપાસ કરવા નીકળેના અભ્યાસીને બેઠેટ પોતાના દેશના જ કોઈ બેબક સ્વિકૃતથી પણ પ્રભાવિત થયો હતો એમ સમજાય તો એ માર્ગો જ કઈ એ પ્રશ્ન માત્ર અગ્રેજ સાહિત્યના અભ્યાસી ઝગે સીમિત બની જતો નથી, તુલનાનાદીનો ય એ પ્રશ્ન રહે જ છે

પણ સાહિત્યના ક્ષેત્રમા આ 'પ્રભાવ' તે શી રત્ન છે અને કોઈ એમ બેબક પર બીજા બેબકનો 'પ્રભાવ' છે એ સિદ્ધ કરવા કયા કયા પસારાઓ અનિવાર્ય ગણાય, તે જાતના પ્રશ્નો ય વળી જોમા થતાના કોઈ યના અગત ગ્રંથસંગ્રહમા જન અમુક્તમુક પુસ્તક જાવા મળે, કે રના વખાણમા કાના સાહિત્યમાના અમુક અંગો પ્રચલ્ન રૂપમા જોતરી આવ્યા હોય એમ લાગે, એટલા આધાર પર જ ય પગ જનો પ્રભાવ હતો, એવું જાતવાના પ્રયત્નો ય થયા છે પણ પ્રમાણની વાત કઈ એટલી સળગી મીડી નથી સર્જનનું ચિત્ત કઈ માત્ર શાકીયૂસ કાગળ નથી ! એટલે બેબકની અભાવ પગ જે કોઈ જની ચોપડી કે ચોપડીઆ જોવા મળે તેડી તેણે જની મીડેમીડી અમર જીવી જ હોય એમ હંમેશા જાનતું નથી ખરેખર તો પ્રભાવકતાની ઓગળ માટે ય અભ્યાસીમા અમુક સંવેદનપ્રકૃતાની અપેક્ષા નહે જ કે ખરેખર તો યના સાહિત્યને જના સાહિત્યવિશ્વ જેડે ધણ આતંકિક સામ્ય ન્યુ કે, કાની પાત્રમૃદ્ધિ કે પરિસ્થિતિઓમાથી ય એ નિશ્ચિતપણે અમુક વિગતો લીધી છે, જના સાહિત્યમાથી ર એ ધણા અંગો આદરભાવે હિતાર્થ છે જની શૈલીનું ર સભાન રણે અનસરણ કરે કે, કે જના પ્રયોગી ગબીનદષ્ટિએ મીકાટિપ્પણી કરે છે - આડી આડી વાત જે દૃઢપણે પ્રત્યક્ષિત કરી શકાય તો જ ય પર જના 'પ્રભાવ' એ એક સ્પષ્ટરૂપની શ્રદ્ધેય ગાયત ગણાય

પણ આપણે જ્યાં આ મિદુએ પહોંચીએ છીએ ત્યાં જ વગી વિવેચનની દૃષ્ટિએ એક રસપ્રદ મુદ્દો જોમા થાય છે જ માગી ર એ જે કઈ પ્રવણ કયુ

તેનું ખરેખર તેણે શું કર્યું? ડગ્લિનની દિનીટિ કોલેજમાં બેઠે પહેલી વાર દાન્ટેનો ગ્રંથ વાંચેલો ત્યારે જ તે દાન્ટેથી પ્રભાવિત થયેલો. પણ આ તો કેવળ સાહિત્યના ઇતિહાસની એક હકીકત માત્ર થઈ. આવી 'ગીજી' કોઈપણ ઐતિહાસિક વિગતોથી એનું 'જાજું' મહત્ત્વ હોઈ શકે નહિ. પણ બેકેટની સાહિત્યસૃષ્ટિમાં ગૂંથાયેલાં પ્રતીકો જે દાન્ટેની સૃષ્ટિમાંથી આવ્યાં હોયદુંતો દાન્ટેનાં મૂળ પ્રતીકો-કલ્પનો અને પૌરાણિક કથાસંદર્ભો તેની સૃષ્ટિમાં કેવી રીતે આત્મસાત્ થયાં, અને કેવી રીતે રૂપાંતર પામ્યાં, તેનું અધ્યયન ઘણું મહત્ત્વનું બની રહે. આથી ભિન્ન, રેસિન જેવો નાટ્યકાર ઈર્લેન્ડમાં જાડી લોકપ્રિયતા કેમ ન પામ્યો, તેની તપાસ સંભવતઃ સંસ્કૃતિના ઇતિહાસકાર કે સમાજસદ્ગતી મનોવિજ્ઞાનના નિષ્ણાતો માટે વધુ લીંડા રસનો વિષય બને; પણ રેસિનની ટ્રેન્ડેડીના સ્વરૂપ પર એવી તપાસથી જાઓ પ્રકાશ ન પડે. વળી ખુસ્ત વિશેના નિબંધમાં બેકેટ તેના અમુક પાસાં પર ભાર મૂકે છે - અને એડમંડ વિલ્સન જેવા વ્યવસાયી વિવેચકે જેના પર વિશેષ ધ્યાન આપ્યું છે તે પાસાંઓની જ બેકેટ ઉપેક્ષા કરે છે. તો બેકેટના આ જાતના અભિગમની ખારીક તપાસ તુલનાવાદીને અત્યંત રસપ્રદ નીવડવા સંભવ છે. કારણ એ કે સાહિત્યક્ષેત્રમાં નવા નવા સર્જકો, રૂઢ વર્ણ્યવિષયો અને સંસિદ્ધ આકારોમાંય જે રીતે નવવિધાન સિદ્ધ કરતા આવે છે તેની ઓળખને લગતો એક પાયાનો પ્રશ્ન અહીં ઈંડાયો છે.

દાન્ટના તુલનાવાદી સાહિત્યમાં અમુક કામો તો ઘણી ઉચ્ચ કોટિનાં અને ખરેખર નોંધપાત્ર બની રહ્યાં છે, પણ પ્રભાવકતાને લગતી દૃષ્ટિઓમાં પ્રભાવ પાડનાર લેખક વધુ મહત્ત્વનો હોય એવી તેમની સમજ રહેલી દેખાય છે, અને તેથી તે વારંવાર દૂષિત પણ થઈ છે. આ જાતની વિચારણામાં ખરેખર મહત્ત્વ તો સર્જકની નજીક કલ્પનાશક્તિનું છે, નહિ કે તે જે સામગ્રી આત્મસાત્ કરવા પ્રવૃત્ત થયો છે તેનું, જે કે સર્જક કલ્પનાના સ્વરૂપના પ્રશ્ન સહજ જ તમે મનોવિશ્લેષણના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશી જાઓ છો. અહીં એમ નોંધવાનું રહે છે કે કેંચ તુલનાવાદીઓનાં મનોવિશ્લેષણવિષયક કેટલાંક તારણો વાંધાજનકદું છે.

તુલનાવાદી 'કેંચશાળા' વિશે આટલા વિસ્તારથી અહીં ચર્ચા કરી, તે તો એટલા માટે કે, તુલનાવાદી સાહિત્યના ક્ષેત્રની એ એક સમર્થ અને પ્રતિનિધિરૂપ શાખા છે. રેને વેલેક જેવા વિદ્વાન તુલનાવાદી પ્રવૃત્તિ વિશે જે જાતની ટીકાટિપ્પણી કરવા પ્રેરાયા છે તેની પાછળ આ 'કેંચશાળા'ની પ્રવૃત્તિ કંઈ ઓછી જવાબદાર નથી. બલકે, 'તુલનાવાદી સાહિત્ય' કહેતાં ઘણાય લોકો હજી કેંચ તુલનાવાદ જ સમજે છે, અને એ કારણે પણ કેટલાક ગૂંચવાડો ઊભા થયા છે.

પણ તુલનાત્મક પદ્ધતિ કે અભિગમનો પ્રશ્ન માત્ર કે ચ તુલનાવાદીઓને જ જ સ્પર્શે છે એમ નથી આગવો સૌત્યલક્ષી દૃષ્ટિકોણ લઈ આવનારા ઇંગ્લેન્ડ અમેરિકાના અભ્યાસીઓ માટે ય આ પ્રશ્ન ગ્હો જ છે આ ક્ષેત્રના તેમના અધ્યયનોમા આથી એક યા મીઝી ગીતી નિર્જાતા રહી ગઈ છે એ પૈદા એનિડ સ્ટાર્કિનો પ્રથમ 'કોમ ગોરિયર ટુ એનિયેટ' (૧૯૬૦), એહામ હાઉનો 'ધ વાર્ટ રોમેન્ટિકસ' (૧૯૪૯) આર ખી વિવિમનો 'ધ પિક્ચર્સ સેઈન્ટ' (૧૯૬૦) જેવા અધ્યયનો રીક રીક ધ્યાનપાત્ર છે આ જાતના અધ્યયનોમા ડેટવીઝ વાગ વેખકોની 'પેદા'નો ખ્યાલ ચર્ચાસ્પદ બની રહેતો સમજશે માત્ર વેખકોની જન્મનારીઓને જ વધુ પડતું મહત્ત્વ અપાય હોય એમ પણ જેવા મળશે એ રીતે સમયના ક્રમને જ ધ્યાનમા લઈ આગળપાછળના વેખકોની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓને કાર્ય કારણની દૃઢ નિશ્ચિત સાકારથી જાડવામા કાક સગીકરણ ધઈ જાય એમ માને

વળી સાહિત્યના વિકાસક્રમમા કટલીક વાર આતરંગાદ્રીય વિનિમયના તમકાઓ આવે છે બોહેમિયન અને આવા ગાર્ડની પેદાને એ ગીતે વ્યાપક આતરંગાદ્રીય હિનચાલના એક ભાગ રૂપે જેની જોઈએ રચનદ્ર મુદ્દો એ છે કે શૈલીઓ અને રચનાગત તરાહો કરતા વિચારસવજો વધુ ત્વરથી ગતિ કરે છે, અને વધુ વ્યાપકપણે ફેનાઈ જાય છે એમ્સડ નાટ્યગીતિનું ઝડપી વિસ્તરણ આ જાતનું સરસ દૃષ્ટાંત છે ખીઝી ાજુ સ્વરૂપથી વિદ્રોહી અને વ્યાપકપણે જન્મેયો 'હાદવાદ છેવટે ફે ચ અતિવાસ્તવવાદ જેની એક રાષ્ટ્રીય સ્તરની મીમિત શૈલીના ઉપમા શમી ગયો તે ઘટના પણ અહીં નોંધી શકાય

સાહિત્યક્ષેત્રમા વેખકોની 'પેદા' અને 'હિનચાલ'ની ઘટનાઓને ચૂંચી નાખી ન જોઈએ કેટલીક વાર અમુક 'પેદા' અમુક 'હિનચાલ' સાથે સંબંધાઈ હોય એમ બને પણ હમેશા અમ બનતું નથી સાહિત્યિક આદાનનો અને તેની પાછળ રહી અસ્તિત્વપરક કે કળાપર- વિચારસરણીઓ સમયના ક્રમમા જીતરી આવે તેમ સમયની રેખા પર પણ સાંધી ફેલાતી હોય છે એટલે વ કોની 'પેદા' કે 'પેદાઓ' વિશે તેમ સાહિત્યિક હિવચાનો વિશે તુલનાત્મક તપાસ કરતા વધુ ચોક્કસાઈ રાખવી જોઈએ બને તેટલી નુમ્ત અન શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનો વિનિયોગ એમા કરવો જોઈએ અર્થમત, આ જાતના અભ્યાસો વળી સાહિત્યિક સમાજ વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં ય પ્રવેશી જતા હોય એમ જેવા મળશે

સાહિત્યના વાચકનર્ગનો વિસ્તાર અા તેના અંતરબેદના નશો ય આ વિદ્યા શાખામા સ્પર્શ્યા છે લ્યુસિયન ગોલ્ડમન અને રોલા બાર્થનું આ ક્ષેત્રનું નર્થ

નોંધપાત્ર છે. આર્થ એમ કહે છે કે ‘પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય’માં જોવા મળતી મૂળભૂત એકતા હવે લુપ્ત થઈ છે. એને બદલે બહુવિધ રૂપો ધરાવતું સાહિત્ય આધુનિક સમયમાં અસ્તિત્વમાં આવ્યું છે. આ રીતની વિઘટનની પ્રક્રિયા ઇતિહાસની અંતર્ગત જન્મેલી કટોકટી જોડે સહસંબંધ ધરાવે છે. સાહિત્યમાં લાપા એક પાયાની વસ્તુ છે, અને સમય સમયનું પ્રતિબિંબ એમાં ઝીલાતું રહે છે. તેમણે પોતાના ગ્રંથ ‘રાષ્ટ્રટિંગ ડિગ્રી ઝીરો’માં એમ સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે કે ‘પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય’ અમુક ચોક્કસ વર્ગનું સાહિત્ય હતું. વળી, ગોલ્ડમેને પોતાનું અધ્યયન મુખ્યત્વે નવલકથાસાહિત્ય પર કેન્દ્રિત કર્યું છે. જે વાચકવર્ગને ધ્યાનમાં રાખીને નવલકથાઓ લખાય છે તેની જોડે લેખક ‘વિરોધવિકાસલક્ષી સંબંધ’ ધરાવે છે એમ તેઓ જુઓ છે. નવલકથાને એ રીતે કેવળ સમકાલીન સંયોગોના ચિત્રપટરૂપે નહિ, પણ અમુક કટોકટીભરી સામાજિક - સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ પરત્વેની ગતિશીલ પ્રતિક્રિયારૂપે તેઓ ઓળખાવે છે. તેઓ નોંધે છે કે માલગેરનું કથાસાહિત્ય પણ આ રીતે બાહ્ય પરિસ્થિતિમાં રહેલા તણાવે અને પરસ્પર વિરોધી બળોની ભીંસના અનુભવ ધરાવે છે, અને એટલે જ તે સાચા અર્થમાં પ્રતિનિધિરૂપ બને છે. આવાં નક્કર દૃષ્ટાંતોની ચર્ચાને આધારે ગોલ્ડમેન એક મહત્વપૂર્ણ સિદ્ધાંત રચવા શક્તિમાન બન્યા છે.

લિથો નોવન્યલના ગ્રંથ ‘લિટરેચર એન્ડ ધ ઈમેયજ ઓફ મેન’ (૧૯૫૭)માં સમાજશાસ્ત્રીય અભિગમ સ્વીકારાયો છે. પણ આ બતના અભિગમમાં બહિર્વર્તી સાધનનું વધુ પડતું મહત્વ થઈ જાય છે. વળી સાહિત્યની સાચી કળાકૃતિ કંઈ ‘જમણેરી’ કે ‘ડામેરી’ જેવા વર્ગીકરણમાં ગોઠવી શકાતી નથી. અને, એન્સર્ડ રીતિનાં નાટકો માનવીનો ત્રિપાદભાવ અને તેની પરિસ્થિતિમાં રહેલી અરાજકતાને ઉત્કટતાથી ઊપસાવી આપે છે એ કારણે જ માત્ર કંઈ તે ‘પ્રત્યાધાતી’ બનતાં નથી. છતાં કોઈ આ બતનું લેખક લગાવવાનો પ્રયત્ન કરે, તો તે અનુચિત ઠરે. તુલનાવાદ માટે એ સાચો અભિગમ નથી.

અહીં સુધી આપણે તુલનાત્મક સાહિત્યમાં જોવા મળતી ઊણપો અને મર્યાદાઓની જ ઘણી વાત કરી. હવે તેની કેટલીક સિદ્ધિઓનો નિર્દેશ કરીશું.

આ ક્ષેત્રના અગ્રણી અભ્યાસીઓમાં હેરી લેવિન અત્યંત આદરપાત્ર રહ્યા છે. આ વિષયની સિદ્ધાંતચર્ચામાં તેમ જ તેના વિનિયોગમાં તેમણે ઘણું મહત્વપૂર્ણ કામ કર્યું છે. ‘હાર્વર્ડ ઈન્ટરડીઝ ઈન કમ્પેરેટિવ લિટરેચર’ની શ્રેણિમાં તેમનો ગ્રંથ ‘કોન્ટેક્ટ્સ ઓફ ક્રિટિસિઝમ’ નોંધપાત્ર છે. પોતાના સિદ્ધાંતોનો સફળ

વિનિયોગ એમા તેમણે કરી બતાવ્યો છે 'વોટ ઈઝ ગ્રિવિઝમ' જેવો વ્યાખ્યા વિચારણાનો નિબંધ, અને 'ડોન ક્રિસ્ટો ઝેન્ડ મોમિ ડિડ' જેવું અધ્યયન તેમના આ વિષયના ઉત્કૃષ્ટ લખાણો છે એ જાતના લખાણો જોતા જણાશે કે 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ની રૂઢ મીમારણાઓને કગારીને તેઓ આપ્યા છે તેમનો આ વિશેનો ખ્યાલ તેમના 'ગ્રેકેશન' મા જુઠ થયો છે

'તુલનાત્મક સાહિત્ય' હવે 'મહાન ગ્રંથો'ના માત્ર અવગ અનગ અધ્યયનમા નહિ પણ એ સર્વના પરસ્પરના આત્મિક સંબંધના, તેની પ્રજ્ઞાવિ કાઓ અને આદેશનોના, અને સાહિત્યિક વાતોના નિર્માણમા જે જે વિચાર સંબંધિઓએ લાગ બગળો હોય તેના મૂળ સ્ત્રોતો વિશેના અધ્યયનમા રોકાયું હશે

લેવિન એમ પ્રતિપાદિત કરવા આજે છે કે સમગ્ર સાહિત્ય એક સજીવ પ્રક્રિયા છે, એક સાતત્યભરી અને ઉત્તરોત્તર ઉપચય પામતી ઘટના છે અને આ સાહિત્યિક પ્રક્રિયાને સમજવામા તુલનાત્મક ઉપક્રમ વેધક પ્રકાશ નાખે છે ખરેખર તો તુલનાત્મક અધ્યયન દ્વારા સાહિત્યકૃતિઓના ઉપનયી પાસાઓ શૈલીઓ અને સંન્યનાઓ વિશે ચોક્કસ સમજ વધશે અને આશા બધાય છે અલગત, તુલનાવાદની આ મહાન મહત્ત્વાકાંક્ષા છે સાહિત્યની ગ્યનાનુ હાર્દ ખુલ્લુ કરવા સામૂહિક રીતે સૌ અગ્યાસી પ્રયત્નો કરશે, તો સાહિત્યમીમાસાના જ એક આવિર્ભાવ બેએ તુલનાવાદની અનન્યતા ગ્રાપિત ચર્ચ શકશે કેમ જે, મમગ્ર સાહિત્ય જે રમ્ય એક સજીવ વસ્તુ છે, તેને એક સજીવ ગતિશીલ પ્રક્રિયાએ, તેમ જ રચનાત્મક રીતે પરસ્પરના સંબંધોએ અવગત કરી શકાય અને આ મીનની તપાસમા કોઈ એક બેળકના કૃતિના વિશ્લેષણ કરતા સમગ્ર સાહિત્યની ગતિવિધિઓનું અવલોકન વધુ કૃપાપ્રદ નીનડશે કાગળ કે સાહિત્યપદાર્થને જે અગ્નિત્વ છે, તે તેના અસ્પર્શના સંબંધોને બીધે જ છે

લેવિનની ચિદ્વાન્યર્યામા તુલનાવાદના જે આશ્ચર્ય પ્રતિષ્ઠિત થયા છે, આ આ ક્ષેત્રની તેમની પ્રગતિ એ કારણે જે જાતના અપેક્ષાઆ જગાડે છે તે કદચ પૂરેપૂરી સંતોષાતી નથી તો પણ 'ધ ગ્રેડસ ઓફ હોર્ન' જેવા દગદગ ગ્રંથમા તેઓ ઉત્તમ પરિણામો લાવી શક્યા છે એમ પણ નોંધવું જોઈએ એક જ સાહિત્યની પરંપરામા પ્રગત રહી, એમા તુલનાવાદનું સુસ્ત કાર્ય તેમણે કર્યું છે કે જે વાસ્તવવાદી નવવક્રયા વિશેનું આ મૌલિક સત્તર્ક સર્વેક્ષણ જણાશે જુન જુન પાલ કે જે લેખકોનું એમા પ્રકરણના નિશ્ચિત દષ્ટિનું જે રીતે વિશ્લેષણ હાથ ધર્યું છે અને એ સર્વના જ મીને આતરમબધો તેમણે આવેખ્યા છે, ત

કામ માત્ર તુલનાવાદી જ કરી શકે. આ પાંચ લેખકો પરત્વે લેવિને એક વિચાર-સૂત્ર લાગુ પાડી આપ્યું છે, અને તે એ કે ‘સાહિત્ય સ્વયં’ એક સંસ્થા’ છે. વાસ્તવવાદી નવલકથા એ યુર્જવા સમાજની અભિન્યક્તિ છે, તેની આલોચના છે, તેની ઉપલબ્ધિ ય છે, તો વળી તેની મોન્યુમેન્ટલ ગ્લોરીઝ પણ છે. ગોદડમેન અને લેવિન બંનેની વિચારણાઓમાં એ વસ્તુ ગૃહીત રહી છે કે કળાનાં સ્વરૂપોને પરિવર્તન પામતા સમાજ જોડે ક્યાંક સંબંધ રહ્યો જ છે. સિત્ત સિત્ત સમાજો આજે પરસ્પર નિકટ આવી રહ્યા છે, આખું ય જગત એક ‘ગ્રામસંસ્થા’ બની રહ્યું છે, અને એ બદલાતી વ્યવસ્થાની સાથે કળાનાં સ્વરૂપોનું જીવંત અનુસંધાન રહ્યું છે. વાસ્તવવાદી નવલકથા ખરેખર તો મુક્તરીતે, એના આગવા કેન્દ્ર-સ્થાનેથી, મધ્યમવર્ગીય સમાજનું પ્રતિબિંબ ઝીલવા મથે છે, અને ત્યાં સુધી એ નવલકથા સમાજના દંભો ખુલ્લા કરવા સક્રિય રહી ત્યાં સુધી સામાજિક પરિવર્તન માટેનું એ એક પરિચળ પણ બની રહી.

ઉત્તમ કેટિનું ‘તુલનાવાદી સાહિત્ય’ અગાઉ નિર્દેશ કર્યો છે તેમ, ‘સર્વ-સાધારણ સાહિત્ય’માં લખી જવાનું વલણ ધરાવે છે. આ વાત ઓરએકના ગ્રંથ ‘માયુમેસિસ’ માટે વધુ લાગુ પડે છે. પ્રમાણમાં ઓછી સંખ્યાના ગ્રંથોનું, પણ અત્યંત ખારીક દષ્ટિનું વિશ્લેષણ કરી, તેઓ એમ બતાવે છે કે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં રોજિંદા જીવનની વાસ્તવિકતાઓનું અનુકરણ કંઈક કૌમિક રીતિમાં થતું હતું, જ્યારે ઉન્નતત્ત્વ રીતિ તો વિચારો અને અનુભૂતિઓના નિરૂપણ અર્થે જ સ્વીકારાતી રહી છે : બાદમાં અને સ્ટેન્ડાલની પ્રાપ્તિ એ કે, તેમના આગમન પછી જ વાસ્તવવાદમાં માનવઅસ્તિત્વના ઘેરા કુટુંબ અંશોનો પ્રવેશ થવા પામ્યો. અહીં નોંધવું જોઈએ કે ઓરએક પણ સ્પિત્ઝરની જેમ જ ‘રોમેન્સ’ જૂથની ભાષાઓના ઐતિહાસિક અધ્યયન પરથી સાહિત્યના અધ્યયનક્ષેત્રમાં આવ્યા અને, એટલે જ, ફ્રેંચ અગ્રણીઓમાં સાહિત્યના અધ્યયન પરત્વે જો ઐતિહાસિક અભિગમ પ્રચલિત બન્યો હતો તેથી તેઓ અળગા રહી શક્યા. યુરોપીય વાસ્તવવાદની ઐતિહાસિક રૂપરેખાથી અળગા રહી, કેટલાંક મોટિક્સને જ ધ્યાનમાં રાખી તેમણે કામ આરંભ્યું, અને અનેક કૃતિઓના સંદર્ભે એ મોટિક્સનો કેવોક વિનિયોગ થવા પામ્યો છે, તેની તેમણે તપાસ કરી. હકીકતમાં આવાં કોઈ મોટિક્સ ત્રિશુદ્ધરૂપમાં ઝોળાખી શકાતાં હોય તો કોઈ પણ વાસ્તવવાદી કૃતિમાં તેની ભાત પ્રત્યક્ષ કરી આપી શકાય. એક સામાન્ય નિયમ તરીકે જો આ વાત સાચી હોય તો દરેક અલગ દૃષ્ટાંતમાં ય એ લાગુ પાડી શકાય. ઓરએક, દેખીતી રીતે જ, અહીં સાહિત્યમીમાંસા તરફ વળી રહ્યા છે.

ને કે ઘણા અમ્યાસો આની આકાંક્ષા સેવતા નથી પણ નોર્થેપ કાય એમા વિરલ અપરાદ છે અવગત, કાય પોતાને તુનનાવાદી લેખવના નથી પણ તેમનો અધ્યયનગ્રંથ એનેટોમી ઍન્ડ ક્રિટિસિઝમ, હાઈકનમા, ઉત્તમ ડોટિનુ 'તુનનારાદી વિવેચન છે અનેકરિધ કૃતિઓની ચચાવિચારણાઓમાથી તેમણે એમા ગત ત્ર ગતિ નવુ જ દષ્ટિમિદુ વિકસાન્યુ છે

અધીય કયાસ્ટિઓમા, અદ્ભુતવોકની યાના તુ ખીજ અનોખુ જ છે, જે કરીય નિશેઃ થયાનુ નથી દાતેના 'કામેડિયા'મા પેરેચન તરીકે એ કથા ખીજનો જ વિનિયોગ થયા છે મેકેટના કૃતિ 'મોનોય' પણ આન મગતુ આવતું દષ્ટાન છે પુનગવર્તિત થતા રહેતા કથાખીજનુ અધ્યયન તેમને વ્યાપક સાહિત્ય તત્ત્વ વિચારની દિશામા દોરી જાય ડ કાયનુ આ પુખ્તક, એ રીતે, સાહિત્ય સિદ્ધાંતનુ અધ્યયન ખની ગદ છે

વાપ્ત સી મૂથે પાશ્ર્વત્ય કયાસાહિત્યમાથી અનેક દૃષ્ટાંતો લઈ કથનકલાનુ શાસ્ત્ર રચવાનો જે સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે, તે પણ અહી ઉલેખ માગે છે મૂળે તો ખીએચ ડી ની ઉપાધિ માટે તુનનાત્મક અમ્યાસ લેખે આ કામ થયેનુ, તે વાત પણ રમણમા રાખી જોઈએ

પ્રતીક્રાદ જેવા આગ્રનિક સર્જનાત્મક ઉન્મેધોને અનુપ ગે વિવેચનમા નથી આતદર્શિઓ ઊઘડી આની છે, એમ કાયે ફ્યાવેલુ એતુ ઉત્તમ દષ્ટાંત એડમડ વિ'સનનુ 'એક્સન્સ કેસન' છે સાહિત્યક્ષેત્રમા આતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે જે નવ્ય આદોત્તન જગ્યુ, તેને લગતો આ એક ઉત્તમ અભ્યાસ છે મારિયા પ્રાઝનુ 'ધ રોમેન્ટિક એગની' પણ, તુનનાવાદનો કોઈ દાવો કર્યા વિનાય આ ક્ષેત્રમા નાધપાત્ર અર્પણ ખની ગદ છે અગ્રેજ, ફ્રેચ અને ઇટાલિયન-એમ ત્રણ ભાષાની કૃતિઓ અહી ચર્ચાઈ છે જાતીય વ્યવહારના અમાનુષી આવેગો, કરાવભીરણ તત્ત્વોની ઉત્કટ અનુભૂતિઓ અને અપગ્રાધજન્ય વિફૂત લાગણીઓના નિરૂપણ ની જે ભાત એ ત્રણ ભાષાની કૃતિઓમા જોવા મળી, તેનુ માર્મિક અવલોકન અધ્યયન એમા થયુ છે વળી, તુનનાવાદનુ એક પ્રમગ વચણ તે વિચારસરણીઓના ઇતિહાસ તરફ મૂકવાનુ છે, તે વગ્તુ અહી સ્પષ્ટ જોઈ શકાશે પાન હેઝાર્ડનો ગ્રંથ 'ધ યુરોપિયન માર્ક-ડ' પણ આ જાતનુ ખીજુ સરસ દૃષ્ટાંત ડ અગ્રેજ અને અમેરિકન તુનનાવાદીઓ ન્સ્તા યુરોપખડના તુનનાવાદીઓમા આ જાતનુ વનણ વ્યાપક રીતે જોવા મગશે

પ્રાઝ અને હેઝાર્ડ જેવા સવેદનગીન વિદ્વાનો દ્વારા આની રીતે વિચાર સરણીઓના ઇતિહાસની જે તપાસ ચાલી છે, તે અભ્યાસવિષયના વેખડોની અમ્મત

‘પેઢી’ને કે ‘હિન્દુવાલ’ને તેના આંતરકેન્દ્રમાંથી પ્રકાશિત કરી આપે છે. પ્રાચીન યોગવાત પર આપણું ધ્યાન ખેંચ્યું કે ઓગણીસમી સદીનું ધણું એક (યુરોપીય) સાહિત્ય ‘સેડોમેસોચિઝમ’થી પ્રેરાયેલું છે, સાહિત્યના અધ્યયનમાં આવાં સંશોધનો ઘણાં ઘોતક નીવડે છે, અલબત્ત; પણ વિવેચનની દૃષ્ટિએ એનું ઝાઝું મૂલ્ય થઈ શકે નહિ, તે ય સાચું.

છતાં સાહિત્યના અધ્યયનનું એક ક્ષેત્ર જ એવું છે, જ્યાં તુલનાવાદી અધ્યયન અને વિચારસરણીઓના ઇતિહાસની ખોજ-ખંતે એકબીજાને અતિક્રમી જાય છે અને એ ક્ષેત્ર છે ‘ટ્રેજિક’ અને ‘કૌમિક’ અંશોનું વ્યાપક તત્ત્વદર્શન. જોકે કૌમિક અંશના આવિર્ભાવે ટ્રેજિકના જોટલું ધ્યાન ખેંચ્યું જણાતું નથી. છતાંયે કૌમિકમાં ટ્રેજિકની ગંભીરતાનું અનુસંધાન રહ્યું છે, એ જાતનું અધ્યયન પણ થયું છે. જે. સી. સ્ટાયૂનનું ‘ધ ડાર્ક કૌમેડી’ (૧૯૬૨) અને વોલ્ટર કેરનું ‘ટ્રેજેડી એન્ડ કૌમેડી’ (૧૯૬૭) આ જાતનાં દૃષ્ટાંતો છે અલબત્ત, ટ્રેજિક વિશેનાં અધ્યયનો, હવે એને એક સાહિત્યપ્રકાર કરતાંયે વધુ તો સાંપ્રત સંપ્રસૂતાના અંશ રૂપે જ નિહાળે છે. મરે ક્રિગરનું ‘ધ ટ્રેજિક વિઝન’ (૧૯૬૬), રેમંડ વિલિયમ્સનું ‘મોડર્ન ટ્રેજેડી’ (૧૯૬૬) અને જ્યોર્જ સ્ટાયૂનરનું ‘ડેથ ઓફ ટ્રેજેડી’ (૧૯૬૧) એ પુસ્તકો આ વલણનાં ઘોતક છે. આ જાતનાં અધ્યયનો, અલબત્ત, ઓછેવરતો અંશે, તુલનાવાદની જ કોઈને કોઈ પદ્ધતિનો વિનિયોગ કરે છે. પણ લક્ષ્યસિદ્ધિમાં તે તુલનાવાદથી આગળ નીકળી જાય છે. સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રની બહાર રાજ્યશાસ્ત્રીય સાંસ્કૃતિક કે અસ્તિત્વપરક તત્ત્વદર્શનના ક્ષેત્રમાં તે ગતિ કરી રહે છે.

‘શુદ્ધ’ તુલનાવાદી સાહિત્યનાં દૃષ્ટાંતો પણ અહીં નોંધીશું. જો કે આ ક્ષેત્રનાં તે ઉત્તમ કોટિનાં અધ્યયનો છે, એમ અહીં અભિપ્રેત નથી. પણ સારાં દૃષ્ટાંતો તો જરૂર કહી શકાય. ડબ્લ્યૂ. ખી. સ્ટાન્ફર્ડના ગ્રંથ ‘ધ યુલિસિસ થિમ’ (૧૯૫૪)ને અહીં તરત ઉલ્લેખી શકાય. હોમરથી માંડી જોયસ સુધીમાં યુલિસિસનો થિમ જે રીતે નવા નવા રૂપે આલેખાતો રહ્યો છે, તેનું એમાં આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. સ્ટાન્ફર્ડના મતે યુલિસિસનું પાત્ર રૂપાંતર ક્ષમતા ધરાવે છે. એ પીરપુરુપ ક્યારેક લેખક પર પોતાનું વ્યક્તિત્વ છાઈ દે છે. ક્યારેક લેખક એ પાત્રને પોતાની ભાવનાને અનુરૂપ ઢાળવા ચાહે છે. જો કે આ પૌરાણિક પાત્ર અને લેખક વચ્ચે પ્રાણશક્તિનું આદાનપ્રદાન કરવાની આંતરક્ષમતા યુલિસિસમાં ક્યાંથી, કેવી રીતે, આવી તે વિશે પોતે કોઈ નિર્ણય કરી શક્યા નથી, એમ સ્ટેન્ફર્ડ કહે છે, પણ યુગની આર્કિટાઈપ્સની વિચારણા એમાં સહાયક બની શકે, એમ તેઓ

ધારે છે. ખરેખર આ દિશામાં તેમણે આગળ વિચાર વિકસાવ્યો હોત તો સભવત ઘણી રસપ્રદ ચર્ચા પ્રાપ્ત થઈ શકી હોત.

જ્યોતિષ હોવાવેના અથ 'ધ વાયુડિનિ ગ હોરાયૂજન ઈન ઇન્ડિયન વર્મ' (૧૯૬૬)માં જુદો જ વિષય સ્પર્શ્યો છે. કવિતાની આકૃતિમાં - રચનાગત ભાતોમાં - બહારની અસરો અને સ્થાનિક પરિપક્વતા વચ્ચેના સંપર્કો વારંવાર કેવા ફળદાયી પરિણામો જન્માવે છે, તેની સરસ ચર્ચા અહીં થઈ છે. એમાં હોવાવેએ તુલનાવાદી ઉપક્રમ સ્વીકાર્યા છે. આ રીતે ઢાળ્યની ગતિનું સર્વસામાન્ય તત્ત્વ પડવામાં, અને અમુક સમયગાળા પર તેની પ્રભાવકતા અવલોકવામાં તેમનો મુખ્ય રસ રહ્યો છે. સિયોત એડેવના અથ 'ધ મોડર્ન સાયકોલોજિકલ નોવેલ' (૧૯૬૪)માં એટ મીચોસાદો પણ પાયાનો મુદ્દો સ્પર્શ્યો છે. નવલકથાક્ષેત્રે ઓગણીસમી સદીએ ખાલ જગતની ખોજ કરી, આધુનિક નવલકથાઓ ચેનનાના અનર્ગલકની ખોજ કરી. મૉરિસ નિમેએ 'આયર્લી ટાઈસ' એન્ડ 'મેકેડ ફાઉન્ટેસ' (૧૯૬૪)માં કળાકારની આત્મવક્ત્રી છબીઓ ઝીંકતી વિશિષ્ટ પ્રકારની નવલકથાઓનું અધ્યયન રજૂ કર્યું છે. એ કથાઓમાં એના સર્જકોના આત્મવક્ત્રી છબીચિત્રણોને અવધારીને કળાકારોની પ્રવૃત્તિ, સર્જનની પ્રક્રિયા અને સમાજ અને કળાકારના સંબંધો જેવા મુદ્દાઓ લઈને એ અધ્યયન થયું છે. તુલનાત્મક અધ્યયન એમાં પૂર્ણાંશ નહિ તો ય અસત અકળતા પ્રાપ્ત કરે છે. એમ કહેવું જોઈએ.

૪

તુલનાવાદીની ગતિ આમ જુઓ તો, બધાય નિપયોમાં, છતાં તજજ્ઞતા એકેય વિષયમાં નહિ, એ જનના તેના પર કેટલીક વાર આક્ષેપ કરવામાં આવ્યા છે. એનો સંગીન ઉત્તર, અલગત તુલનાવાદી ગરર આખી શકશે સાહિત્ય જગતમાં ફરી ફરી પ્રગટતી રહેતી સરચનાઓની તપાસ એ જ તો તેનો નિપય છે. તુલનાવાદી સાહિત્ય હાથમાં સુધી તો ઘણી રીતે ફેલાઈ ગયેલું, લોકશાહી ઢાળે વિકસતું અને અનિશ્ચિત સગહદેવાળું ક્ષેત્ર રહ્યું છે, બલકે તેને અભિગમ પણ કમ્પ્લેક્સ અણુધડ રહ્યો હોવાનું લાગશે, પણ હવે એ ક્ષેત્ર સરચનાવાદી ભાષા વિજ્ઞાનના માર્ગે આગળ વધી શકે એમ છે. એ રીતે સાહિત્યમાં ફરી ફરી ચોગ્ગની રચનાગત તગહોની ઓળખ કરવામાં ને પોતાનું પૂરું લક્ષ્ય રોકશે રૂઢ સાહિત્ય પ્રકારોની ઓળખથી એ જુદી જ વસ્તુ છે. જેમ કે, ટ્રેન્ઝીટીને મૂળભૂત રીતે 'અતર્વતી ચક્રાવા ચેતા સ્પર્ધાગલ' એ જોઈ શકાય, અને એ રીતે કોમેડીને સાતત્યપૂર્વકની પણ મોગની જેમ આદેવિત સીવી રેખાએ જોઈ શકાય.

માનવજાતિની પોતાના અનુભવોને ઘટાવવાની શક્તિ અમુક રીતે સંરચનાત્મક રૂપની હોઈ શકે. અને તેના સર્વ કદપનાત્મક પ્રાદુર્ભાવો પણ અમુક નિયત સંજોગોની મૂળભૂત રીતિઓમાં ઢાળી શકાય, એવી સંભાવના ય ખરી. કદાચ, 'ટ્રેજિક એસથેટિક' જેવી કેટલીક વિશેષ સૌંદર્યપ્રેરક ઘટનાઓનો અલગ પાડીને વિચાર કરી શકાય. અને એને અનુલક્ષીને કેટલીક નવલકથાઓ, નાટકો અને કાવ્યોનું વર્ગીકરણ પણ કરી શકાય. રૂઢ સાહિત્યસ્વરૂપોની અલગ કોટિનો ખ્યાલ હવે એ રીતે અપ્રસ્તુત બની જશે. કથામૂલક સાહિત્યમાં અમુક રૂઢ ઢાંચાઢાળ પરિસ્થિતિઓનું ફરી ફરીને સંયોજન થતું રહેલું જ છે. વામનજીના દેશમાં વિરાટકાયનો પ્રવાસ, એ જાણીતું વટક છે. એ જ રીતે 'પતિતા નારી'ઓનો થિમ પણ વ્યાપક છે. આવી ઘટનાઓનું જોડે કેટલીક વાર સમાજશાસ્ત્રીય સ્પષ્ટીકરણ પણ સંભવે છે, પણ એ પૈકી અનેક ઘટનાઓ સાહિત્યસૃષ્ટિમાં સાતત્ય-પૂર્વક દેખા દે છે.

તુલનાવાદી અધ્યયન આમ અનિવાર્યતયા તુલનાત્મક સાહિત્યમીમાંસા તરફ દોરી જશે. એમાં સાહિત્યકૃતિની સંરચનાનો તેના એક અનિવાર્ય વટક લેખે વિચાર કરવાનો ઉપક્રમ હશે. આવી મૂળભૂત રચનાગત તરાહ જ્યાં પણ જોવા મળે, તેની ખોજમાં તુલનાવાદી રોકાયો હશે.

તો, મૂળ પ્રશ્ન આ છે : તુલનાત્મક સાહિત્ય ખરેખર શું કરી શકે, અને તે શું ન કરી શકે ? આ પ્રશ્નના પૂર્વાર્ધનો પહેલાં ઉત્તર આપીશ, તે પછી ઉત્તરાર્ધનો.

સાહિત્યજગતની અનેક ઘટનાઓના સ્પષ્ટ રૂપના અને સમાનતાપૂર્વકતા અધ્યયન દ્વારા, તુલનાવાદી ઉપક્રમ, એ વિશે ઓછસપણે કેટલીક બાબતો પર વેધક પ્રકાશ પાડી શકે; જેમકે, એ વિશ્વયુદ્ધો વચ્ચેના ગાળામાં ફ્રેંચ કથાસાહિત્ય પર અમેરિકન કથાસાહિત્યનો કેવો પ્રભાવ પડ્યો, અથવા બોહેમિયનજૂથની કોસ્મોપોલિટન સંસ્કારિતાનું હાર્દ શી રીતે અંધારું, જેવી અનેક સાંસ્કૃતિક વિનિ-મયોની ઘટનાઓ તે તપાસી શકે. એ રીતે અલગ અલગ લેખકો વચ્ચે પરસ્પર કેવું આદાનપ્રદાન થયું, એ પણ તપાસનો ત્રિષય ખરો. એમાં એકનો ખીમ પરના પ્રભાવનો મુદ્દો આવી જાય, પણ આદાનપ્રદાનમાં એથી વિશેષ અભિપ્રેત છે. અનુવાદો પણ લક્ષમાં લઈ શકાય. રસરુચિ અને સંસ્કારિતાની ખિલવણીમાં આવા અનુવાદોનો ય ફાળો ખરો જ. એમાં જે અનુવાદો અનુવાદકની કે વાચકવર્ગની રુચિદષ્ટિને અનુરૂપ નવસંસ્કરણ પામ્યા હોય કે વિકૃત થયા હોય તેની તપાસ

વધુ રસપ્રદ મળી રહે એમ અને આજે તો અનુવાદક મૂળ કૃતિના તાત્પર્યને શક્ય તેટલી વફાદારીથી પોતાની ભાષામાં ઉતારવા મથે છે, અને પોતાની ભાષાની આતરક્ષમતા વધે તે દિશાનો તેનો પ્રયત્ન હોય છે, પણ તુલનાવાદીને અગાઉના નવસરકરણ પામેલા કે વિકૃત રૂપે રજૂ થયેલા અનુવાદોમાં વધુ રસ પડવાનો મૂળ પાઠને અનુવાદકે જે રીતે મઠાર્યો હોય કે બદલ્યો હોય, તેમાંથી તેને મુદ્દાઓ મળી રહે એમ છે.

[તુલનાવાદી માટે યોગ્ય રસનું ક્ષેત્ર તે સાહિત્ય અને અન્ય લલિતકળાઓ વચ્ચેની ક્રિયાપ્રતિક્રિયાઓની તપાસનું છે] કોઈ એક પ્રકારની કળાની ખીણ કળા પર કેવી અસર થઈ, તે મુદ્દા એમાં આવી જશે પુરિં જેવા ચિત્રકારે યુરોપીય સંસ્કૃતિના ચિત્રમાં નવા અર્થઘટનો કરીને ત્યાંની પ્રગતના લાગણીતત્ત્વમાં કેવું સૂક્ષ્મ ઉપાત્તર સાધ્યું, તે પનોગ્રાએ સરસ રીતે બતાવ્યું છે. આવું ખીજું સમાતર દૃષ્ટાત પણ ઉલ્લેખનીય છે. સ્વિક્ક હોમીયર જેવો કાદુંનિસ્ક અને સેટાચર લેખક ગ્રિફિટ-એ બનેઓ પોતપોતાની જગ્યાઓમાં સમાન રૂપની જે પ્રયુક્તિઓ યાજી છે, તે વિશે ગોરિથુએ આપણું સારી રીતે ધ્યાન ખેંચ્યું છે. [રોમન ગ્રિથે જેવા નવનકથાકારે વળી પોતાની એક નવનકથાના વસ્તુસંયોજનમાં ફિલ્મની ટેક નિકનો કેવો વિનિયોગ કર્યો છે, તે કેલ્વિન એત્સે સરસ રીતે દર્શાવ્યું છે. આમ એક કળાની રૂઢ યુક્તિઓને ખીજી કળા કેવી રીતે ખપમાં લે છે, તે પણ અભ્યાસ-વિષય બને છે. જુદી જુદી કળાઓ ખરેખર તો પરસ્પરને અસર કરતી રહી જ છે, તેના ખીજા દૃષ્ટાંતો ય નોંધી શકાય જેમ કે, દાન્તેમાંથી પ્રેરણા લઈને વિઝે પોતાની સૂરસૃષ્ટિ રચી, વાલેરી અને માલાર્મે કવિતા અને નૃત્યના આતર સામ્યથી આકર્ષાયા હતા, બેકેટના ગોદો પાછળ લોરેન અને હાર્ડીની પ્રેરણા હતી, વગેરે.

સાહિત્ય અને વિચારસરણીઓનો સમઘ એ તુલનાવાદી માટે પાત્રનું ક્ષેત્ર છે. આ બહુ જાણીતું અધ્યયનક્ષેત્ર છે. કેટલું સાહિત્ય પર માર્ક્સવાદી તેમ અસ્તિત્વવાદી વિચારસરણીઓની કેવી અસર પડી છે તે વિશે ગોટ્ડમન તપાસ કરવા પ્રેરાયા છે. એ જ રીતે, બેકેટના દર્શનમાં કાર્ટેઝિયન ફિલસૂફીના ખીજા રહ્યા છે, એ જાતનું સંશોધન લુજ કેનેટે હાથ ધર્યું છે.

આમ, ભિન્ન ભિન્ન સાહિત્યિક ઘટનાઓના અધ્યયન દ્વારા એ વિગેની કેટલીક જામતો પર જરૂર પ્રકાર પાડી શકાય. સર્ગનપ્રક્રિયાના અમુક પાસાઓ પણ, ખાસ કરીને કળાકૃતિનો ઉદ્ભવ અને અન્ય કળાઓના સંસર્ગમાં થના

ફલીકરણને લીધે જન્મતાં નવાં પાસાંઓ પર, એ વેધક પ્રકાર પાડી શકે. વ્યોદયી જેવા અભ્યાસીએ એમ બતાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે કે, દરેક ચિત્રકૃતિ પોતે પ્રકૃતિના (કે બાહ્ય જગતના) જે કોઈ પદાર્થ કે દૃવ્યને આલેખવા ગાહે છે, તે મૂળ વસ્તુ કરતાં અગાઉ નિર્માણ થઈ ચૂકેલાં ચિત્રોથી વધુ પ્રભાવિત થતી હોય છે. આ વાત સાહિત્યનિર્માણની બાબતમાં ય લાગુ પાડી શકાય. કેવળ શૂન્યમાંથી કશું જ અસ્તિત્વમાં આવતું નથી. પુસ્તકોરૂપે જે કંઈ જન્મી ચૂકયું છે, તેમાંથી જ નવું પુસ્તક આકાર લેતું હોય છે. એટલે આવા વિશાળ પુસ્તકસમુદાયની વચ્ચે જઈ, પોતાને જેમાં રસ હોય તેવા સર્જક કે સર્જકો કે હિલચાલને અનુલક્ષીને તે પોતાની પ્રવૃત્તિ શરૂ કરશે.

બીજી વાત. સાહિત્ય સ્વયં એક સંસ્થા છે, એ દૃષ્ટિ તુલનાવાદી અધ્યયન તેના પર પ્રકાશ પાડશે. જે કે દરેક સાહિત્યકૃતિ એ માનવજનતિ (race), સાંસ્કૃતિક પરિવેશ (milieu), અને વર્તમાન પ્રસંગ (moment),—એ ત્રણનું અનિવાર્ય પરિણામ છે એવી ટેઇનની જે વિચારણા છે, તે અર્થમાં એ સંસ્થા નથી. પણ સાહિત્યનું વિશ્વ પોતાની આગવી સત્તાની રૂએ એક સંસ્થા છે એમ સમજવાનું છે કેમ કે, એક સંસ્થા લેખે એને એની આગવી રીતિઓ અને પ્રણાલિકાઓ છે, અને અમુક અંશે એ એના વિશિષ્ટ સામાજિક સંયોગોથી મુક્ત રીતે એ વિકસિત હોય છે.

ત્રીજી વાત તુલનાત્મક પદ્ધતિ દ્વારા સાહિત્યને એક સાર્વત્રિક (universal) ઘટના રૂપે સમજાવી શકાય. જેમ કે, મહાકાવ્યના સર્જક તરીકે મિલ્ટનને એક ચોક્કસ પરંપરામાં કામ કરનારા અનેક સર્જકોની વચ્ચે મૂકીને ઓળખાવી શકાય. નક્કર ઐતિહાસિક સંયોગોને બાજુએ રાખીને, વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં, જે કોઈ આગવી ભાત એમાં જેવા મળે તેનો વિચાર તે કરશે. જેમ કે, એલિઝાબેથન યુગનાં અને ચીનનાં પ્રસિદ્ધ નાટકોની ટેકનિકોનો અભ્યાસ એ રીતે ફળદાયી નીવડી શકે. બેકેટના ટ્રેમ્પસ જે રીતે ગોદોની પ્રતીક્ષા કરે છે, અને બાલ્ઝાકની કથામાં શાહુકારનું પાત્ર ય તેના ગોદોની રાહ જૂએ છે !—જે કે, બેકેટ પર બાલ્ઝાકનો પ્રભાવ નથી; તો પણ, આ ઘટનાઓ બદલાતા પરિપ્રેક્ષ્યમાં જુદી જુદી રીતે ઘટાવી શકાય.

આ બધી તો તુલનાવાદી થું થું કરી શકે તેની વાત થઈ. પણ એની મર્યાદાઓ ખરી કે નહિ ? એનો ઉત્તર...તુલનાવાદી અધ્યયન સામાન્ય રીતે એ જ્યાં અનુચિતો અને તેના મૂળ પાકોની તપાસ કરે ત્યાં જ કૃતિની ઝીણી ઝીણી

વિગતોનું અવનોડન કરે, ત્યાં એ એને માટે અનિવાર્ય જ બની જાય છે, પણ
 બીજી રીતના અભ્યાસોમા પાઠની એટલી બારીક તપાસમા એ રોકાતું નથી
 મળભૂત રીતે, તુલનાત્મક અધ્યયન એ મહિર્વક્ષી પ્રવૃત્તિ છે તુલનાવાદીને, કેવળ
 તુલનાવાદી તરીકે કૃતિના ગહન રહસ્યબિંદુ સુધી જોડા જીતવાને અવકાશ રહેતો
 નથી આ વિદ્યાશાખા વળી વિચારસરણીઓના ઈતિહાસને પણ મીઠી રીતે અતિક્રમી
 રહે છે સાહિત્યક્ષેત્રના આદોતનો અને વહેણોમાય તુલનાવાદીને ઘણો રસ રહ્યો
 છે, પણ દરેક વિશિષ્ટ કૃતિના સદર્ભે ચિચારીએ તો એ માણ પરિમાણ જ ગણાય
 સાહિત્યની રચનાપ્રક્રિયાની જે અત્યંતતા છે તેની એ સાન ઉપેક્ષા કરતું નથી,
 પણ દરેક કૃતિને અમુક સામૃતિક સદર્ભમા મૂકીને જ એ જુએ છે વતેઓએ
 અશે એ સદર્ભ આંતરરાષ્ટ્રીય સ્વરૂપનો સહવે છે પણ વિચારલક્ષી કે સમાજ
 શાસ્ત્રીય નહિ, હંમેશા એ સૌંદર્યલક્ષી અભિગમ હશે જેકે સાહિત્યકૃતિ વિશે
 અમુક નિશ્ચિત હકીકતોની સ્થાપના કરવાને તેની જિનેસિસની પણ અમુક મૂલ્યવત્તા
 બારી પણ બાર જાણમા તાર્કિક વિધેયવાદે તુલનાવાદીઓને કંઈક ગેરરસ્તે દોર્યા
 હતા એ તમજ તેઓ વ્યક્તિઓ અને ઘટનાઓ વિશે નવો સમયક્રમ, તેની
 સહોપગ્નિનિ, કે સમયની ગતિરેખા માન્યતા વિચારવા પ્રેરાયા હતા જે કે સમયના
 ક્રમની અવગણના વધુ ન થતી જેઈએ પણ એ સાથે અંતરથી વડુ પડતા
 દોરવાઈ પણ ન જતું જેઈએ કેમ કે, દૂરના લાગના અંગકાળમા જે જે ધ્યાનપાન
 સમાનતાઓ (અને તફાવતો) જેવા મળી હોય તે તરફ દુર્વક્ષ થવાની સલામતા
 છે બીજા શબ્દોમા, તુલનાત્મક સાહિત્યની મુખ્ય નિસ્પત્ત તે કંઈ ઐતિહાસિક
 સમયરેખા પર આવતી ઘટનાઓ નહિ, પણ તેની પુનરાવર્તિત થતી આવતી
 સરચનાત્મક ઘટનાઓની છે બિન્ન બિન્ન ગ્રંથોમા જેના મૂળ રહ્યા હોય,
 તેની સાહિત્યિક ઘટનાઓમા આની રચનાગત ભાત પર જ તુલનાવાદીનું મુખ્ય
 ધ્યાન કરેલું છે બદલાતા રહેતા સંચાલોમા ય એ એક સર્વસાધારણ, ટકાઉ
 અને સમયે સમયે ફરીથી પ્રગટતું તત્ત્વ છે

સારાશ 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' એ સાહિત્ય અધ્યયનની જ એક શાખા છે
 કોઈ પણ સ્થળકાળના સદર્ભે જેવા મળતા અપારવિધ સાહિત્યિક આવિર્ભાવોની
 અતર્જત મૂળભૂત સરચનાઓની જે ભાતો પડી છે, તેની તે તપાસ કરના ચાહે છે
 તાત્પર્ય કે વિશિષ્ટ ઉપની એવી સાહિત્યિક ઘટનાઓમા જે કંઈ સાર્વત્રિક તત્ત્વ
 છે, તેની જેકે તેની નિસ્પત્ત રહી છે આ દષ્ટિએ કેવળ સૈદ્ધાંતિક સ્તરે તો સંશોધન
 માટે અનંત ક્ષેત્ર છે સર્વભાષાના સાહિત્યોના પરસ્પરતા તેમ જ અન્ય કાળ
 સ્વરૂપો જેકેના આંતરસંબંધોનું અધ્યયન તેનું મુખ્ય કાર્યક્ષેત્ર છે 'રંગરેખાઓ

અને આકૃતિઓને પણ એના આગવા સાંસ્કૃતિક સંદર્ભમાં જ અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે' — એમ એક અભ્યાસીએ કહ્યું છે, અને એ વાત સ્પષ્ટમાં રાખવા જોવી છે. કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવાનો પદાર્થ અત્યંત સંકુલ અહુપાશ્વી, અને સ્ફટિક ઘન સંભવે છે. એને એના બાહ્ય સંદર્ભ સાથે અનેકસ્તરીય સંબંધો રચ્યા હોય છે. તુલનાવાદી આ વિશે ખોજ ચલાવે છે કળાપદાર્થના કોઈને કોઈ પાસાપર વેધક પ્રકાશ પાડવાનો તેનો અંતિમ હેતુ છે, એ રીતે સાહિત્યવેવેચનમાં તે એક નવું પરિમાણ રચી આપે છે. [એક બાબુ નરો આદારવાદ, અને બીજી બાબુ નરો ઐતિહાસિકતાવાદ—એ એ વચ્ચેનો માર્ગ તે રચીકારે છે. એલિયટે કહ્યું છે : 'તુલના' અને વિશ્લેષણ એ વિવેચકનાં મુખ્ય ઓળખરો છે.' તે આપણે જ્યારે કૃતિના વિશ્લેષણનો મહિમા કરવામાં રાખીએ છીએ ત્યારે, તુલનાપ્રવૃત્તિની ઉપેક્ષા ન કરી એવીએ એમ પણ જોવું જોઈએ.]

સુમન શાહ

ડૉ. કૃષ્ણનાન્ત કડમ્બિયાના નખાણોને ગમ્ભીર નહિ ચેષ્ટતા સૌને તેમનું આ 'ઉપિત પુસ્તક મરાઠમ આકર્ષી' શકે એમ છ નાટકો નાટકના જીવનમાં જીએલું જોવાની તેમની મૂળ જ મનામાથી આ સમીક્ષા ઉદ્ભવી છે નાટ્યનેખનને ચર્ચિતાર્થ કરે છે નાટ્યકાર્ય તરનના કનાત્મક આકનનને ધિદ્રયપ્રાથ કરી મૂકે છે નાટ્યકાર્ય એનું સ્વરૂપરિધાન સામાન્યપણે આપણે ત્યાં સ્ક્રાપ્ટ લખાય છેપાય, મેચાન વર ભજવાય તેને નાટક થયું ગણવામાં આવે છે ભજવણીને તત્ત્વ અને સ્વરૂપની મેચડી ભૂમિપ્રાચેથી જોનારુ વિવેચન ગુજરાતમાં લગભગ નથી એવા સંજોગોમાં નાટ્યકાર્યને કેન્દ્રમાં રાખી કૃષ્ણકાન્તે કરેલી આ ચર્ચા આવકાર્ય છે અહીં નાટ્ય વિવેચનની એક સાચી દિશા ખૂને છે

નખાણેલું નાટક—નાટ્યનેખ—એક પ્રમથનાઉ વસ્તુ છે એવું આપણે ત્યાં સ્વીકારતા ધ્યાને જર પડે, પશ્ચિમમાં તો સ્ક્રાપ્ટન સ્વીકારી ગણવાથી માડીને 'માન ઝિઅંગ બોર્ડ' ગણી યથેચ્છ કનાવિહારમાં પરિણમનારી ઘટનાઓ ધરી ડે, આજન નાટક, માત્ર તો વિદ્યર્થનું ગણાયુ ડે કૃષ્ણકાન્તના સમીક્ષા આ નૂતન દિશામાં પ્રસારે ડે એમાં એમની મુઝમુઝ નિદા અને નિસખત વરતી શકાય એની આ પુસ્તકનો ગુણવત્તા છે તેમજ કહ્યું એમ છે કે ગમે તે સમયનું કે રૌતીનું નાટક જોતે ત્યાં નાટ્યનેખમાં નાટ્યકારે પ્રેરકે સહિતના અન્ય વિધાયકો, પૂરતી તક આપી જોઈએ નટ્યમ્ વિદ્યર્થક તેમ જ અથ કસમીઓ મૂળના મર્જનાત્મક અર્થને પ્રસ્ફુટિત કરી શકે તેની જોગવાઈ આ નાટ્યને મકે ન રાખી હાય તો નાટકનું સફળ પ્રત્યાય એક અશક્યતા બની જાય છે આ વાતનો સ્વીકાર નગભગ બધા જ નોંધપાત્ર નાટ્યગર્જાએ કર્યો છે એમ હુમાંને આ લીને કૃષ્ણકાન્તે અહીં મૂમ મે ૧૧ ગુર્જરી, મેચનું નાટક, અજય ગૌરીશિખર, સનામાં વગરન મોત મેતુ ચોરસ ધડા અંતે જોગ પ્રમરે મહત્તો આખમાં

* ઉપિત ને ડૉ. કૃષ્ણકાન્ત કડકના સ્વ પ્રકાશન, મુરય બાલીમ ઉપિયા

૬ ૪૪ + ૧૨૪, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૮૨

આકાશ, જૂના બેડા, મહાભિનિષ્ક્રમણ, ઝેરવું, મનનાં ભૂત વગેરે કૃતિઓની બરાબરની તુલ્યતાની કરી છે; તેમની સફળતા - નિષ્ફળતાનું પેતાની આ આગવી ભૂમિકાએ વિવરણ કર્યું છે, દિગ્દર્શન પણ કર્યું છે. આપણી પાસે સાહિત્યિક ગણાતાં કે પ્રશિષ્ટ લેખાતાં 'રાઈનો પર્વત' આદિ નાટકો છે; જૂની-નવી રંગભૂમિનાં કે તેમનાં પ્રભાવ હેઠળનાં નાટકો છે; કહેવાતાં 'ગોસડ' છે; લીલાનાટ્યો પણ છે; તે પ્રવર્તમાન વ્યવસાયી રંગભૂમિની કહેવાતી રૂપાન્તરિત સફળતાઓ પણ છે. એ બધામાં જ્યારે જ્યારે પેઢી તક નાટ્યલેખનનું એક બંધારણીય પરિચય બની છે ત્યારે ત્યારે કલાપરક સફળતાઓ મળી છે - નાટ્યપરંપરાનો વિકાસ થયો છે.

કૃષ્ણકાન્તની ચર્ચાનું ફક્ત એ છે કે નાટ્યક્ષેત્રે નાટ્યકર્મને અધીન વસ્તુ છે. તેમાં પરિવર્તનો, ઉમેરણોને અવકાશ છે. છતાં કહેવું ઘટે કે શબ્દનું દૃશ્યરૂપ જડબેસલાક ન હોઈ શકે, ઓછું કે ઊંચું ન હોઈ શકે, તિર્યક ન હોઈ શકે તેમ તે નિત્ય અને અવિકારી પણ ન જ હોઈ શકે. એક જ નાટ્યલેખના ભિન્ન ભિન્ન રંગભૂમિ - અવતારો હોઈ શકે. અને જો આ બહુ - સંભવોભરી શક્યતા સ્વીકારીએ, તો એમ કહેવું પડશે કે એમાં પણ ભેળમ છે.

નાટ્યકાર ઉપરાન્તના અન્ય વિધાયકોના મહિમા કેટલો કરવો; નાટ્યકારનું નહિ પણ નાટક દિગ્દર્શનનું હોય એ ખરું પણ કેટલું -? વગેરે બીજા અંતિમે પહોંચીને પણ પ્રશ્નને વિચારવો રહ્યો છે. કસબીઓનું નૈપુણ્ય ઘણીવાર ઠાલું અને નિષ્પ્રાણ હોય છે, અર્થઘટનકારી નહિ પણ અનર્થઘટનકારી હોય છે એ યાદ રાખીએ, તો પૂછવું પડે કે અભિનેતાઓ, દિગ્દર્શકો, કસબીઓ વગેરે અન્ય વિધાયકો ય આપણે ત્યાં બરાબર છે ખરા? એમનું સ્વરૂપ કેવું છે? આપણા પ્રેક્ષકોની વ્યક્તિગત તેમ જ એક પ્રજા તરીકેની ડુચિ શી છે? નાટ્યવિવેચકે એ જોવાનું છે, કે નાટ્યકાર અન્ય વિધાયકોનો સહાયક છે, તો એના પ્રત્યે અન્ય વિધાયકોની ભૂમિકા શી છે? એઓ પણ એને સહાયક નથી?

આખો વિષય કલાકાર સમૂહની સહસર્જકતાના એક નર્પા સંવાદી વિનિમયનો છે અને માટે તો નાટકની સફળતાનો હક્કદાર કદી કોઈ એક હોતો નથી નિષ્ફળતા ગમે તેની ખતાવી શકાય છે એ હકીકત પણ આ સંવાદના હાર્દને જ સૂચવે છે. કૃષ્ણકાન્ત ક્યારેક એમના કોઈ બીજા પુરુષાર્થ વડે, બીજા અંતિમે જઈ, આ સંવાદને વિશે સ્થિર થતી વિચારધારા રજૂ કરશે એમ ધમ્મીએ. હાલ તો એમણે

આપણી સર્વસાધારણ નાટ્યગિદ્દતાના મૂળે આગળથી ની છે એક છટ વિપાડીએ
તો નીચે ॥ સફમૂકીનો એક આખો ઈનાકો જડી આપે

‘ઉપિત’ મા ઢોળી સિદ્ધાન્તનયર્થા નથી અને આપસક રગિભ ના ઉપજાવવાનો
નાક્ષત્રિક પ્રયામ છે એ નોંધવ ન્હુ નેખકે આનેખ મોટા આપવા નેધતા હતા
અને પગિભાસાની અગ્રેજી પર્યાયો સાગી મુચિથી શાસ્ત્રીયતા પૂરી કરી નેધતી હતી
શિવકુમાર નેત્રી, બાર્બિના ભટ્ટ અને હસમુખ ગાગડી અમ નજ વળ સમયોના
ટેમ વિના પણ ‘ઉપિત’ બમુ રહી શકે એવું છે છતાં એમ કહી શકાય કે સમ
સામયિક આહિત્યિક રિવેલના પ્રદાનથી આ નાટ્યવિદોની હક એમને બચાવશે

(તા ૨૫ એપ્રિલ ૧૯૮૩)

સુમન શાહ

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના ઉપક્રમે, અમદાવાદમાં, જુલાઈની ૧૬ અને ૧૭ તારીખોએ, માર્કસવાદી તરીકે ઓળખાતી સાહિત્યમીમાંસા વિશે એક નોંધપાત્ર પરિસંવાદ થઈ ગયો. વક્તાઓમાં માર્કસના સીધા અભ્યાસી હતા એક માત્ર ડૉ. બીખુભાઈ પારેખ. બાકીના મોટાભાગના વક્તાઓએ પોતે માર્કસ વાંચ્યો નથી એવી નમ્રતા કે બચાવ સાથે પોતાનાં વક્તવ્યોને ન્યાય આપ્યો હતો. તેમ છતાં, બધું મળીને, વક્તવ્યોનું સ્તર ઊંચું રહ્યું હતું. ચર્ચાઓ પ્રશ્નોત્તરીરૂપે પણ ઠીક ઠીક થઈ હતી. પ્રમુખસ્થાને, બંને બેઠકોમાં, હતા શ્રી ઉમાશંકર જોશી. આવા વિષય સાથે પાનું પાડનારાઓ માટે આ પરિસંવાદ આંદોલનકારી નીવડે એવો સંભવ સ્પષ્ટ થયો છે ત્યારે, વધુ ચર્ચાઓ માટે કેટલાક વાંધા અહીં લેખરૂપે શબ્દબદ્ધ કર્યા છે :

માર્કસવાદી નહિ પરંતુ માર્ક્સિસ્ટ (માર્ક્સીઝમ) એમ બેદ પાડીને ડૉ. પારેખે ખૂબ જ વિશદતાથી અને એમની અંગ્રેજી જેટલી જ પ્રભુત્વશીલ ગુજરાતીમાં માર્કસની સૌન્દર્યમીમાંસા ચર્ચી હતી. બંને ભાષાઓએ ડૉ. પારેખનો એક સુંદર વક્તા તરીકેનો પરિચય દઢ કરી આપેલો. વિષયને જ વફાદાર રહેવું એવી એમની શિસ્ત રહેલી અને એને તેઓ ચુસ્તતાપૂર્વક વળગી રહેલા, પરિણામે માર્કસનું પોતાનું એરથેટિક્સ શું છે તેની સૌને પતીજ પડેલી-કહેવાતી, માર્કસવાદી ભેગાસેજો ટળી હતી અને ઘણા જાણીતા ભ્રમોનું નિરસન થયું હતું.

આ મૂળની વાતે પછીના વક્તાઓને સલામ કરી દીધા હોય એમ લાગ્યું. એવી સલામતા એમની પછીના જ વક્તા શ્રી. યશવંત શુક્લમાં દેખાઈ-બલકે એઓ ઉનાવળમાં પણ બોલ્યા હતા માર્કસવાદની દૃષ્ટિએ સાહિત્ય અને સમાજ એમનો વિષય હતો, પણ આ પ્રશસ્ત વક્તા તે દિવસે કશાં નોંધનીય મંતવ્યો ઉપસાવી શક્યા નહિ. માર્કસની દૃષ્ટિએ સાહિત્ય વિશે કહેવાનું જે અપેક્ષિત હતું તે તો એમનાથી ઝાઝું બન્યું જ નહિ. શ્રી પ્રકાશ શાહે પણ, અપેક્ષા

બહાર, કઈક નિશાન કર્યા સૌને છેલ્લી બેઠકમાં એઓ છે'વા વક્તા હતા જના સમયની ખેચ નહોતા અનુભવતા જોકે માર્ક્સની મૂળ વિચારણા કેવી રીતે 'સ્ટેટ ડોક્ટ્રિન' બની ગઈ છે અને ૧૯૧૭ પછી કેવી કેવી ગરમડો સરખાય છે એ એઓ બરાબર બતાવી શકેલા માર્ક્સવિચારને ચરિતાર્થ થતો જોવામાં કેનો કેનો ખપ રહેશે એ સમજાવતા કાફલાની 'ધ કાસવ'ને ઉમેરીને એમણે એમની સાહિત્યસૂઝ પ્રગટ પાણુ કરેલી જના, સાહિત્યકલા પિશેના મહત્ત્વના માર્ક્સવાદી અર્થઘટનો જેવો એમને સોપાપેવો મોવે વિષય એમના હાથમાંથી સગી પડતો અનુભવાયો.

હો પારખ ઉપરાન્ત સફળ વક્તાઓ હતા શ્રી ગુનામ મોહમ્મદ શેખ અને હો દિગ્વીશ મહેતા આ લેખ એ વક્તાઓના કેટલાક મત યોને ક્યાક અડે છે ક્યાક નડે છે પરંતુ સવિશેષ તો માર્ક્સવાદી એમ્પેરિકલ સામે કેટલાક વાધા રજૂ કરવા તાકે છે

(૧) સમ્પ્રેક્ટિવિટીનું અવમૂલ્યન :

માર્ક્સના બેઝ સુપરસ્ટ્રક્ચર'માં, આખી ડાયનેક્ટિકલ પ્રક્રિયામાં 'સમ્પ્રેક્ટ'ને જાણે એક કોમ્પોઝન્ટને રૂપે જોવાય છે 'મટિરિયલ ની આ પ્રાયોગિકી માર્ક્સ અને એન્ગલ્સમાં કદાચ વાજગી અને ઔચિત્યભરી વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ છે પરંતુ માર્ક્સવાદી કે 'પ્રેરિત સાહિત્યકલા-વિચારમાં આખો વિભાવ એ- જડ રિ-મા' મની ગયો કે વધુ ને વધુ સ્વરૂપે સમ્પ્રેક્ટિવિટીનું અવમૂલ્યન એ માર્ક્સવાદી એમ્પેરિકલમાં જાણે કશી સિદ્ધિ મનાઈ ન હોય, એમ વિસ્તરે છે ક્યાના સત્યોને પામવામાં એ નિષ્ફળ નીપડે છે બનકે વિધાતક લાસે છે આગના ટોટાનિટિગિયન સમયમાં, આક્રમક અને શોષણશીલ આમાજિકરણના દિવસોમાં સમ્પ્રેક્ટિવિટી એક મહત્ત્વના કાઉન્ટર ફોર્મ તરીકે મૂલ્ય નીમે છે ત્યારે એની ઉપેક્ષા ન થઈ શકે

મટિરિયલ બેઝને જ સાચી વાસ્તવિકતા લેખીએ તો ય મનપ્યજનમાં નોન-મટિરિયલ ફોર્સિસનો જે રોલ છે તેની અવગણના કરાવ ન જ પાવવે વૈયક્તિક ચેતન, અર્ધચેતન, અચેતન અને તેમના દમાવો ખાસ પ્રમારનું 'પોનિ ટિકન ફ કલાન' ધગવે છે ક્યામાં તો એ જવાબેના હોય છે, ઘણા નિર્ણાયક હોય છે અપ્રકૃતી ઈન્ટ્યુઈશિવ તેમજ ઈમેજનશન અને ઈમ્પ્રોવાઈમેન્ટની નિશાની સર્જક-ચેષ્ટાઓનો પણ આમ્મો કનામહિમાં છે આ બધા આતર દ્રવ્યોમાંથી જે મટિરિયલ ફોર્મ નીપજે છે તેનું જ ? અમુક વૈયક્તિક ચેતનાના કન્ટેન્ટને માર્ક્સ

વાદીએ ‘પ્રોજેક્ટ’ કરે છે તે પ્રવૃત્તિ કક્ષાને મૂલ્યનારી તો નથી જ. પરિવર્તન માટેના ‘સપ્લેક્ટિવ પોટેન્શલ’ને બાદ રાખીને ભાગ્યે જ કશું ઉપકારક કલાચિન્તન કે સમાજચિન્તન થઈ શકે.

માર્ક્સવાદી સર્જન કે ત્રિવેચન જ્યારે જ્યારે કશા પ્રભાવ વિનાનાં, પ્રચારક અને નિર્ણવ ભાર્યાં છે ત્યારે ત્યારે એમાં એના કર્તાઓની વૈયક્તિક અને સર્જનાત્મક ચેતનાનું કોઈને કોઈ રીતે, જનતે કરીને કે અન્યથા, વર્તી ઓછી માત્રાએ, પણ દમન જ થયું હોય છે. ‘સમાજવાદી વાસ્તવ’ની ઘેલછામાં કલા સુધી નહીં પહોંચતા એવા ઉધામાઓનું ઉત્તમ નિદર્શન તો સ્તાલિનના ગાળાનું સોવિયેત ક્લિરેચર છે. માર્ક્સવાદી ‘કમિટમેન્ટ’ની લ્હાયમાં કલા ત્યાં નષ્ટબ્રષ્ટ થઈ ગઈ છે. એને માર્ક્સવિષયક વિચારસાહિત્યથી જુદી પાડવાનું મુશ્કેલ છે. સાહિત્ય એક આઈડિયોલોજી છે એવું ઘટાવતા આ માર્ક્સવાદીઓને ઉત્તમ કલાકૃતિઓનો કશો અનુભવ નથી હોતો, કલાનો કશો ધીંગો સાક્ષાત્કાર નથી હોતો. એટલે પછી ત્યાં જડત્વ અને ઝનૂનને સહારે વિસ્તરતું એક જાતનું ‘ડોગમેટિકમ’ સહેવાનું બાકી રહે છે.

(૨) કલાની ક્રાન્તિશીલતાનું જ્ઞાન-ભાન નથી :

માર્ક્સ વિચારમાં રેડિકલ પોલિટિકલ પ્રેક્સિસનો અતિશય મહિમા છે. સામાજિક પરિવર્તન એ વિના અશક્ય છે એમ દઢતાથી મનાય છે. પરંતુ, વ્યક્તિની રોજિંદી વૈયક્તિક પ્રેક્સિસ પર એનો પ્રભાવ પડે છે કે કેમ અથવા તો ખરેખર પ્રભાવ છે કોનો—એ પ્રશ્નનો ઉત્તર મળતો નથી. મધ્યયુગમાં ઈશ્વર, ધર્મ વગેરે શ્રદ્ધાઓના આસાપેશ સાથે બધું નબી જતું હતું રાજ સહિત બધા એના પ્રભાવ હેઠળ હતા. આજનો મનુષ્ય એ મૂર્છામાંથી બેઠો થઈ ગયો છે. પરંતુ વિજ્ઞાન હજી ઈશ્વરની કોટિએ પહોંચ્યું નથી ત્યારે વૈયક્તિક પ્રેક્સિસ એની એ રહે છે, ઘરેડૂપ, વન ડાયમેન્શનલ. વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજીએ રજૂ કરેલી પેદાશો અને તબજન્ય સમાજપરિવર્તનો—પ્રગતિ—સાથે પાનું પાડવામાં વ્યક્તિ આજે વધુ ને વધુ પીછેહઠ અનુભવે છે. પોતાનાં જ્ઞાનજગત અને ભાવજગત વચ્ચે, અંગત અને બિનંગત વચ્ચે, કૌટુંબિક અને સામાજિક વચ્ચે કરી સંવાદિતા રચી આપનારું કોઈ સૂત્ર એની પાસે બચ્યું નથી. એ છિન્ન અને ભિન્ન છે. મનુષ્યની આ પ્રવર્તમાન નિયતિનું આ સદીની કલાઓમાં બરાબરનું સ્પંદન ઝિંકાયું—વર્ણવાયું છે. ઉત્પાદનસંબંધોની સમગ્રતા વચ્ચે માનવઅનુભવ જે રીતેભાતે અમળાતો હોય તેની જખીકલા ઝીલી બતાવે છે અને ત્યારે એ ખરેખરી ‘વાસ્તવિક’

હલા અને જ વાસ્તવશઃ'ના અનેક અર્થ હોઈ શકે એવું બધા માર્ક્સવાદી વિચારકો સ્વીકારે છે પણ પછી, મનગમતા અર્થનું જ વિસ્તરણ કરે છે-અન્ય સંકેતોમા કલા દ્વારા નિષ્પન્ન થતો વાસ્તવનો આ જે 'વાર્ષટલ' સંકેત છે તેનું પૃથક્કરણ કરતા નથી એને ટાળે છે કદાચ એમને કનાની ક્રાન્તિશીલ પ્રકૃતિનું જ્ઞાનભાન નથી કલાની પ્રતીકધર્મી પ્રકૃતિને તેઓ ધણીવાર બળુતા પણ નથી વ્યક્તિ અને સમાજમા પરોણ લાવે પરિવર્તન કે ક્રાન્તિનો સચાર પ્રગટાવવામા કલાઓ કયારેય પાછી પડી નથી રોજિંદા અનુભવને તથા સમાજમા વર્ચસ બોગવતી એતનાને ઉદ્દનધી જવાનું સામર્થ્ય કનાઓ અવશ્ય આપી શકે છે પરંતુ માર્ક્સવાદીઓ એનો સત્ય તરીકે સ્વીકાર નથી કરતા હોમિનન્ટ કાન્સ્યસ્નેસનું એસ્થેટિક ફોર્મના પ્રસંગોમા હમેશા ઉત્સાહન શક્ય છે એસ્થેટિક ફોર્મ કયાને સ્વાયત્ત ઓટોનોમસ બનાવે છે, એને પરિણામે કયામા સત્યનો વિશિષ્ટ આવિષ્કાર થાય છે જે ભારે પ્રભાવક નીવડે છે એસ્થેટિક ફોર્મ, હલાની સ્વાયત્તતા અને કનાક્રીય સત્ય એ ત્રણને પોનિટિકન ફકશનના પરિપ્રેક્ષ્યમા મૂકી જોવાનું અશક્ય નથી

(૩) એસ્થેટિક ફોર્મનું મરુચિત આકલન કરતા નથી :

શોપકોની ઇનનદષ્ટિથી શૈલીથી, રસબોધી, તેમના અન્યાયકર પ્રભાવોથી, તેમણે આકારેલા મૂલ્યોથી રુચિ અને નીતિના બદાવેના મૂલ્યમાળખાથી ધોરણોથી મચવું કેની રીતે એ કેન્દ્રવર્તી ચિંતા છે શોપણ હમેશને માટે ટો અને શોપિયોને માનનીય ગૌરવથી અધિકારપૂર્વક ઇવવા મગે એની પરિવર્તનશીલ સમાજરચના માટેની અહી મથામણ હોય છે માર્ક્સીઅન દ્શન અને પ્રવૃત્તિથી એ થઈ શકે પ્રશ્ન એ છે કે એમા કનાઓનો કશો હિસ્સો ખરો કે નહિ ? કના એ પુરુષાર્થમા માગ પડાની જ શકે છે તેનો આ લખનારને આગ્રહ છે કનાથી એ થઈ જ ન શકે એવું કહેનારા, કદાચ માર્ક્સ અને કના બેયનું ઉપકારક સામજસ્ય રચી શકતા નથી, કયારેક તો એમ કન્વા માગતા જ નથી

એસ્થેટિક ફોર્મ પોતાની પ્રકૃતિએ કરીને જ કનાઓને સ્વાયત્ત બનાવી દે છે ફોર્મ, સ્વાયત્તતા અને આવિષ્કૃત સત્યનું અહી ઈનિહાસનિરપેક્ષ સાધુન્ય ગ્રેમુ થાય છે એવું સાધુન્ય જ નનાનો વિશેષ છે પૈતાનિક રીતે કહીએ તો, ગીવન સોશયન રિનેશન્સ'ની મરાખર સામેની, 'વિઝાવી', પોઝિશન એસ્થેટિક તર્મની હોય છે આખો ફિનોમિનન અનમત મોશયો-હિસ્ટોરિકલ હોય છે, એની નહિ, છતા વિશિષ્ટ હકીકત એ છે કે એની ભૂમિકાને અતિક્રમી જવામા જ

કલાપ્રવૃત્તિ કલાપ્રવૃત્તિ બને છે. સામાજિક સમ્બન્ધો સામે અહીં પડકાર તો હોય જ છે, બલકે એને ઉલ્લંઘી જવાનું પણ પ્રતીતિપૂર્વક સંભવે છે. પરિણામે કલા વડે રોજિંદા અનુભવનું તેમ જ પેલી વર્ચસ્સ ભોગવતી ચેતનાનું ‘સર્જન’ સિદ્ધ થાય છે. બધી વિધાયકતા સાથે કલા હંમેશાં પોતાનો ‘ડિસ્સેન્ટિંગ ફેર્સ’ ગુમાવતી નથી – વિદ્રોહ, ક્રાન્તિ, પરિવર્તન વગેરેને વિશે બળવતાથી મનુષ્યને સક્રિય કરે છે.

આ સ્વાયત્તાની વ્યાખ્યાથી એમ પ્રતિપ્રશ્ન કરી શકાય. ક્રિયાપ્રતિક્રિયાને વરેલા ડાયલેક્ટિકલ પ્રોસેસની નિરપેક્ષ વ્યાખ્યા શી હોઈ શકે? સ્વાયત્તને પ્રક્રિયા-ગતને વિરોધે જ સમજવું રહ્યું. બધા ‘કન્ડી-ન્યુયમ’માં કશા ને કશા ‘ટ્રાન્ઝિયન્ટ એરિયા’નું આકલન કરવું તે એટલું જ વૈજ્ઞાનિક છે. એવું સ્થિત્યન્તર સ્વાયત્ત છે. ઓબ્જેક્ટિવિટીમાં એટમ તો સર્જેક્ટિવિટી જ છે ને? સ્વાયત્ત સ્થિત્યન્તરમાં શક્તિનો મોટામાં મોટો ભાગ શોધવા જઈએ તો તે વ્યક્તિનિર્મિત જ હશે. નહિ તો, સંસારમાં મનુષ્યકર્મનું કશું અસ્તિત્વ જ ન રહે. માર્કસવાદીઓ કહે છે તેવાં ઐતિહાસિક-સામાજિક પરિબળોની પેદાશને રૂપે મનુષ્યને લેખવાનું કદાચેય સાચું ભાસે, પણ કલાઓને સામાજિક નીપજ કહેવા જતાં ભીંત ભુલાય છે.

(૪) સાહિત્ય, ભાષાને લઈને કદી હિસ્ટોરિકલ મટિરિયાલિઝમને બાધક કે ઘાતક નથી :

ઈંદ્રિયુસ્ત માર્ક્સવિચારમાં કલાને સમાજની નીપજ લેખવામાં આવે છે, પરંતુ કોઈ પણ કલાકૃતિમાં ઐતિહાસિક સ્થિતિઓ હાજર હોય જ છે : અનેક રીતે : દેખીતી, ગર્ભિત, સીધી, બંકિમ, ઊંડી, તિર્થંક વગેરે. અને ભાષામાં તો આખી સભ્યતા ધબકતી હોય છે. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનમાં માર્ક્સના હિસ્ટોરિકલ મટિરિયાલિઝમનું સત્ય વર્ણવવાનું વધુ ને વધુ સામર્થ્ય સિદ્ધ થતું આવે છે. ભાષાને માધ્યમ બનાવતા સાહિત્યકારને ડાયલેક્ટિકલ, હિસ્ટોરિકલ મટિરિયાલિઝમનું સ્મરણ કરાવવામાં એક જાતની ‘ટોટોલોજી’ ઊભી થાય છે ! ભાષામાં રચાયેલી કલાકૃતિ સમયની જ ગતિવિધિનું મૂર્ધન્ય આવિષ્કરણ છે. સમયનું સત્ય, તેના પડકારો, સંઘર્ષો, મથામણો, તેની આસ્થાઓ વગેરે બધું એસથેટિક ફોર્મથી સિદ્ધ થતા કલા-પરિભાણમાં વ્યક્ત થાય છે કન્ટેન્ટ જ અહીં ફોર્મ બનતાં એક સ્વાયત્ત એવી સત્તાનો પ્રાદુર્ભાવ થાય છે — જેમાં, સમયને એકી સાથે આલોકિત કરી મૂકવાની ગુંબજશ છે. સાચી કલા હકીકતે ‘ડિવિઝિવ’ નથી હોતી; પોતાની

રીતેભાતે પોનિટિકલ પોટેન્સીયલની સહુ હાથ છે વૈયક્તિક પ્રેક્ષિસસ પરનો એનો પ્રભાવ સામાન્યતાઓનો તેમજ વર્ચસવતી એતનાનો છેવટે ખસ કરીને જ રહે છે આખોહવામા એ વડે પરિવર્તન માટેનો વિધાયક સચાર પ્રસાર છે

અંગ્રેજ શાસનને પડકારતી અને નૂતન સમાજરચના વાઙ્મી ગાધીએનનાનુ વ્યાપક વર્ચસ હોય ત્યારે પણ, કલાકારનો અવાજ સર્વોપરિ બની છાઈ રહે ઉમાશ કરના 'જઠરાગિન' કાવ્યને આ ભૂમિકાએ મૂકી જોવાની જરૂર છે કૃતિમા ઉપહાસ અને શાપની મીમાએ પહોંચતા કવિના પુણ્યપ્રકોપનો વિસ્તરતો આવતો જો કાઢ છે તે સાથ જ નિશ્ચ છે - કનાકારની પોતાની આર્તવાણીની એ મૂર્તિ છે એ અમુક વિચારને વરેલા અમુક સાહિત્યકારોના જૂથની કશી સહિયારી પેન્નશ નથી ગાધીયુગનુ લેખાતુ જા એને અતિક્રમી જતુ આ કાવ્ય કલાકારીય વિદ્રોહનુ વૈયક્તિક પ્રતીક છે બની જ વખતે કયા માત્ર પોતાને જ આવિષ્કૃત કરતી હોય છે, કશા અન્યને કે ઈતરને નહિ આ અર્થમા કૃતિ માત્ર 'યુનિક' હોય છે, અનનુકરણીય હોય છે માર્ક્સવાદીઓ કલાની સ્વાયત્તાને તેમ એની આ અનન્યતાને પણ પ્રમાણના નથી એટલે પણ એમનુ દર્શન બ્રાન્ત બને છે સ સાર કચારેય નિરપેક્ષ ન હોઈ શકે, એની એકે ય 'એન્ટીડી' સ્વાયત્ત કે અનન્ય ન હોઈ શકે, એવુ એ એક ચક્ર છે — માર્ક્સવાદીઓ આની કશી ક્લિવસીની વ્યાપકતામા વૈયક્તિકતાઓને હમેશા ધોઈ નાખતા હોય છે અને બધી જ વખતે એની બ્રાન્ત સાથે, કે પોતે કશી પણ 'ફેલસિ' આચરતા જ નથી । માર્ક્સ-વિચારને હમેશા આવા સ્વમતાપ્રહી ઝૂનથી બચાવવાની જરૂર છે

(૫) માર્ક્સવાદી વિવેચના સાહિત્ય-કલા-વિવેચના રહીને જ તેમ બની શકે :

સાહિત્યવિવેચને કે કલાવિવેચને હમેશા એસ્ટેટિક ફોર્મનુ અને કૃતિની સ્વાયત્ત, અનન્ય એની સ્વનિર્દેશકતાનુ અનુધાવન કરવાનુ હોય છે કેમકે એ જ તો કૃતિનો ચહેરો છે, એ જ તો એનુ સ્વકીય વિષ્ણુ છે કોઈ પણ અભિગમ લઈને વિસ્તરવા માગતી વિવેચનાનો આ પાત્રો છે, અકાઠચ એવુ પ્રિઓક્યુપેશન છે. 'નવ્ય વિવેચકો' આ સત્યને ભારોભાર પ્રમાણી શકેલા પણ કૃતિનો ચહેરો જોઈ-વર્ણવી જ એમી રહ્યા ત્યારે એવુ એમનુ વિવેચન પણ અપર્યાપ્ત ભાસ્પુ - ખોટું નહિ, અપર્યાપ્ત

સરચનાવાદીઓ સરચનાને સ્વનિર્દેશક અત્યન્ત મૂળગામી વસ્તુ જાણે છે એટલે એમની પદ્ધતિના વિવેચનમા કચારેય પેલા પ્રિઓક્યુપેશનને છેલ્લ દેવાનુ

અનતુ' નતી. એસ્થેટિક ફોર્મને સ્ટ્રક્ચરના લેવલે રિડ્યુસ કરીને તેની રેડિકાલિટીનું વધારે સાડું અનુધાવન થઈ શકે છે. સરકેસ સ્ટ્રક્ચરથી ડીપ સ્ટ્રક્ચર લગીની યાત્રા વિવેચના પ્રામાણિકપણે કરે તો એવા સંરચનાવાદીને માર્ક્સીઅન રસ્તો લેવાની જુદી જુદી જરૂરત રહેતી નથી. સંરચનાવાદ એ રીતે નવ્ય વિવેચન અને માર્ક્સ-વિચારને જોડતી મહત્ત્વની કડી છે,

માર્ક્સવાદી ડોગ્માને ઓગાળી નાખીને સમાજમુખર થયેલી કેટલીક ઇંગ્લીશ વિવેચનાને ભલે માર્ક્સવાદી અને સાહિત્યિક સંતોષોથી ઘટાવાય-એનામાં 'શુદ્ધ ક્રિટિકલ મોડેલ' અનવાની ગુંબઘર્ષ નથી. ગુજરાતી વિવેચનાનો અવદશાનો ઉકેલ જેટલો સંરચનાવાદમાં છે તેટલો એમાં નથી. તળનું ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચન પોતાના દૂરવર્તી કે પૂર્વવર્તી ઇતિહાસની અવગણના કરે ને વળી પાછું આવું એક વસાહતી પ્રબલને જ શોભે એવું ડગ ભરે એમાં વદતોવ્યાધાત છે. જેકે તળ ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનને પોતાની ભોંય ઊભી કરવી ભણે હજી આપી છે.

એસ્થેટિક ફોર્મ કૃતિના સત્યને પોતાની રીતેભાતે અવિષ્કૃત કરે છે ત્યારે કલાત્મક સંકેતો ઉપરાંત પરાક્ષભાવી સામાજિક - સાંસ્કૃતિક સંકેતોનું પણ એક વિશિષ્ટ માળખું રચે છે. એ વડે રચાતા રહેતા નિર્ણાયકો અને ધારકોના આગવા આકાર અને ઘાટમાં જ સાહિત્યોત્તર એવી કશી પણ વિવેચના વિવરણી શકે. દૂંકમાં, કલાના સત્યના સાક્ષાત્કારની રીતે જ માર્ક્સવાદી કે કોઈ પણ વિવેચનાએ પોતાનો રાહ કોરવો રહે છે. કહેવાતી માર્ક્સવાદી વિવેચના પૂર્વકાલીન રોમેન્ટિક અને જીવન કર્તા-વાદી અભિગમની નૂતન વાચના બની બેસવાનો પણ ભય છે. કૃતિના ઇતિહાસને બાજુએ મૂકીને આસપાસના ઇતિહાસોમાં જવાની અહીં શાસ્ત્રીય છૂટ મળતી લાગે છે તે હકીકતે ભ્રમ છે. સમાજ કે લોકોના નામે સર્જન કે વિવેચન ન થઈ શકે - સર્જન કે વિવેચનને નામે લોકો કે સમાજ લગી પહોંચી શકાય.

માર્ક્સવાદી એસ્થેટિક્સને આપણા માથે વેતરી બેસવાના ભયમાંથી ઊગરીએ તો સાચી દિશાના સગડ મળશે. (૧૯/૨૦/૨૧ જુલાઈ, ૮૩).

(With Best Compliments from

**JAYANTILAL BHAGVANDAS
& CO.**

Specialist In

Metal cutting & Threading Tools

**96 NAGDEVI CROSS LANE
BOMBAY - 400 003**

**Gram : KALITKL
Resi : 29 77 94**

**Offi : 32 31 36
34 29 20**

ગ્રાહકોને વિનંતી

નવા વર્ષના તથા પાછલા વર્ષના લવાજમ અંગે દરેક ગ્રાહક ગ્રાહકને અલગ પત્ર મોકલવામાં આવ્યો છે. તો ગ્રાહકોએ આડું વર્ષનું મને પાછલું લવાજમ અદ્રિફા પંચાલને સરનામે મોકલી આપવું. ડ્રાફ્ટ એટલું નામનો મોકલવો. શક્ય હોય ત્યાં સુધી મ.ઓ. કરવો, એક મોકલવો નહીં. ગ્રાહકોના સહકારની અપેક્ષા સાથે.

એતદ્ : તેસઠ

ઓગસ્ટ ૧૯૫૧

૫૫ ૭

૫૫ ૬ : તેસઠ

ત્રી . સુરેશ હ નેપી પત્ર/પૂતન સોસાયટી, ફોમ ૭, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
 સહતંત્રી . શિરીષ પચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુળીર, પ્રતાપગૃહ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
 પરામર્શકો - દિગ્ગત ઝવેરી રસિક શાહ જયત પારેખ
 સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પદ્ધતિએ પ્રગટ થાય છે

૧. વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦૦૦

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ બી/૨૪ ખીરાનનર એસ. બી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

સદસ્ય પ્રકારના પત્ર/૬૨ કોપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે ૩૭, સાળરમતી સોસાયટી, સાળરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૫

જયત પારેખ એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭

ચન્દ્રિકા પચાલ - એચ/૧ અધ્યાપક કુળીર, પ્રતાપગૃહ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પચાલને સરનામે જ કરવો

કાગળી કલન્દરની શોભાયાત્રા

કિસન સોસા

સીધા આ રાજમાર્ગને વાંકી ગલી મળે
રથમાં મનોરથો કે કોઈ મનવલી મળે

તપના અશ્વત્થ હેઠં ઝૂકે જાંચ વક્ષની
નખમાં ભરાય એટલી તો એટલી મળે

ભગવા સમયનો ચોતરફ ધૂંધવાય વાવટો
એકાદ શર્વરી તો કાળો જામલી મળે

માયું જિંચકતો રાફડો, તાળું તૂંકે તૂંકે
અવ સર્પિણી નહીં તો નહીં, કાંચળી મળે

સાતે ય અઢિધ આમ ઉલેચી દીધા પછી
તરફડતા હાથને મરેલી માછલી મળે.

પ્રક્રિયા

મૂકેશ વૈદ્ય

અંધારાનો અણસાર મને અક્ષરોમાં મળ્યો
ભરખપોરે મીઠુ થઈ ઓગળતી કાયા
કાળા મંટોડામાં પડજાયો થઈ ખોદાતી
સાંજ સુધીમા તો આખેઆખી ભળી ગઈ; કાળું મંટોડું થઈ.
પાછળ ચપાતે પગે પીછો કરતું
આંગળાઓ વચ્ચેથી સરકી
અંધારાના મૂળિયે જઈ જાગેલું આકાશ
દૂરના તારા જેવું ચળકી ઊઠ્યું.
આગિયાના ઝૂંડમાંથી રેલતા મોનામાં
હીરા અને નક્ષત્રો મેળભેળ થઈ ગયા.
અંધારાના સળિયે જઈ
દ્વિદલ આંખો ફૂલગી.
ને ફરફરતા પીલાઓ લાગ્યો લીટો તાણ્યો...

[નોંધ મુજબમા ૧૪મી ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૨થી ૨૦મી ફેબ્રુઆરી ૮૨ના સાત દિવસ દરમિયાન સાતમી આંતરરાષ્ટ્રીય ટ્રાન્સપર્સનલ કન્ફ્રન્સની ખેઠક મળી હતી. ખેઠકનું ઉદ્ઘાટન કરતી વખતે ડૉ. સ્ટેનીસ્લાવ ઓફ ઉદ્દાપોદન પ્રવચન આપ્યું હતું એ દૂકાનીને ખેઠકના કાર્યક્રમના કટલોગની પ્રસ્તાવનામાં જે લેખ છપાયો છે એનો અનુવાદ અહીં આપ્યો છે.]

આ લેખમાં જોમનો ઉલેખ કરાયો છે એ વિજ્ઞાનીઓમાંથી ફ્રીટ્જે કાપ્રા, કાર્લ પ્રીસ્ટામ અને રુપર્ટ શે ફ્રેક ખેઠકમાં હાજર હતા અને એમણે પોતાના વક્તવ્યો રજૂ કર્યા હતા, એ મૂળ વક્તવ્યોની ટોપ મળે તો અનુવાદ રૂપે રજૂ કરવાની ઇચ્છા છે. સાહિત્યનો વિદ્યાર્થી-સર્જક, ભાવક અને વિવેચક - જે ક્ષેત્રમાં વિહરે છે અને આધુનિક ક્વોન્ટમ વિજ્ઞાની જે ક્ષેત્રમાં વિહરે છે એ બન્નેના પ્રદેશો અગાઉ લાગતા હતા એટલા ભિન્ન નથી બન્યા એક જ છે. વિજ્ઞાનની વાત કરતા પહેલા સાહિત્યના વિદ્યાર્થીએ ન્યુટોનિયન યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાન અને આધુનિક ક્વોન્ટમ-સાપેક્ષતાવાદી વિજ્ઞાન વચ્ચેના ભેદ સમજી લઈ આધુનિક વિજ્ઞાનનું સ્વરૂપ જાણી લેવું જોઈએ. આ નાનકડો લેખ એ માટેની થોડીક ભૂમિકા પૂરી પાડે છે. કાપ્રા જેવા વિજ્ઞાની-ચિંતક ન્યુટોનિયન-કાર્તેઝિયન દષ્ટિ બિન્દુની સંસ્કૃતિની ભિન્ન ભિન્ન વિદ્યાશાખાઓ પર કેવી અસર પડી છે એ તપાસવામાં પ્રવૃત્ત છે એમનું છેલ્લામાં છેલ્લું પુસ્તક *The Turning Point* માં ભૌતિક વિજ્ઞાનના સદર્જમાં આ ભૂમિકાનું વિગતે આલેખન કરીને યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની ફિનસફીની અસર અર્થશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, ચિકિત્સાશાસ્ત્ર અને નૈવિક શાસ્ત્રો પર કેવી પડી એનો વિશ્લેષણાત્મક અભ્યાસ રજૂ કરે છે અને નવા દષ્ટિબિન્દુ પાછળ રહેલી ફિનસફીની અસર નીચે આ બધી શિસ્તનું સ્વરૂપ કેવું હોઈ શકે એ વિશે લેખકના વિચારો રજૂ કરે છે. દેખીતું છે કે સાહિત્ય અને વિવેચનનું ક્ષેત્ર આવી અસરથી અલિપ્ત નહિ રહ્યું હોય અને ન રહી શકે વિવે-

* મૂળ લેખક ડૉ. સ્ટેનીસ્લાવ ઓફ એમ. ૧

વિજ્ઞાનની ફિનસફી વિશે એના કુતૂહલની વાટને સકોરે તોજ વિજ્ઞાની સાથે સવાદ રચી શકાશે - ન અન્યથા]

ય ત્રવાદી અને ભૌતિકવાદી ફિલસૂફીના ત્રણસો વર્ષના વર્ચસ્વ નીચે વિકસેના પાશ્ચાત્ય વિજ્ઞાને વિશ્વનું એક મોડેન રચ્યું છે એક રાક્ષસી અને સપૂણતયા નિર્ણૂતિ એવા મહાયત્રની સાથે એ મોડેન સામ્ય ધર વે છે ત્રિપરિમાણી અવકાશ અને રૈખિક સમયમા, શાશ્વત અને અફર નિયમોને આધીન રહીને આતર-ક્રિય માણુ નક્કર અને પૃથક ભૌતિક પરમાણુની અતાગ સક્રિયતા ધરાવતી સયુક્તિ રૂપે એ આ દુનિયાનું વર્ણન કરે છે આ વિશ્વનો ઇતિહાસ એ મૂળભૂત રીતે જડ અને બુદ્ધિવિહીન એના વિચ્ચિત્તા પદાર્થનો ઇતિહાસ છે- આ છે વિશ્વની વૈજ્ઞાનિક છમી ઉપસાવવામા સહકાર આપતી લિન્ન લિન્ન શિસ્તોનો એકમતે અપાયનો નિર્ણય આ સદર્ભની પડછે પ્રજ્ઞ (consciousness)ના આવિષ્કારને અમાપ વિશ્વના એક અત્યંત નજીવા ખૂણે અમળે વર્ષોની દિશાવિદોશી અને અસપ્રજ્ઞાત ઉત્ક્રાંતિમાથી ઉદ્ભવેના નગવ્ય અકસ્માત રૂપે ઘટાવાઈ છે પ્રજ્ઞા જ્ઞાન તતુઓની વ્યવસ્થા અથવા મગજ જેવા ઉચ્ચ કક્ષાએ વિકાસ પામેના પદાર્થની જ નિપજ છે એવું સ્વીકારી લેવામા આવ્યું છે કોપાણુ ઇન્દ્રિયો અને શિરા-અધિઓના બનેના જૈવિક યત્રોરૂપે માનવેને ક પવામા આવ્યા છે માનસિક ક્રિયાને ભૌતિક પરિવેશની સાથેની ઇન્દ્રિયત્ર (organism)ની પ્રતિક્રિયાના પરિણામ રૂપે ઓળખાવાઈ છે અથવા તો પૂર્વે ઇન્દ્રિયોના માર્ગે મેળવાયેની અને સ્મૃતિરૂપે અકિત થઈ ગયેની સવેદનાની ગોણુ નિપજ ઉપે યાત્રિકતાના આ માહેલમા નવી માહિતી મેગવવાની એક જ જોગવાઈ છે-ઇન્દ્રિયો મારફત

યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાન ધર્મ અને આધ્યાત્મિકતા સાથે મ્દિય સુલેહ ન થઈ શકે એવા સધર્મમાં ઉતરેલું છે ઔદિક પુખ્તતાનો અભાવ આદિત વહેમ અથવા રોગી માનસ આવી સજ્ઞાઓ વડે જ ધર્મનું અને આધ્યાત્મિકતાનું અર્થઘટન કરવામા આવે છે વ્યવહારુ મનાતા પશ્ચિમ અને આધ્યાત્મિક મનાતા પૂર્વ વચ્ચે વિશાળ ખાઈ એણે સર્જી છે ભારત તિમેટ ચીન અને જાપાન જેની પૌરસ્ત્ય અસ્કૃતિઓની આધ્યાત્મિક ફિનસૂફીઓએ એમના ઇતિહાસના થોડા હુલ્લગ વર્ષો વચ્ચેના વિશ્વની જે છમી ઉપસાવી છે એ યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની કદર વિરોધી છે પૂર્વની આ સૌ સસ્કૃતિઓ વિગતો વિશે જુદી પડતી હોવા છતાં પાયાની કેટલીક પૂતધારણાઓ વિશે એકમત હોય એવું લાગે છે આદ્યસ હકસને જેને શાશ્વત ફિલસૂફી (Perennial Philosophy) કહે છે એ એના ગર્ભમા છે યાત્રિક ભૌતિકવાદના ત્રીન વિરોધમા પૂર્વનો અભિગમ પદાર્થને પ્રના

દ્વારા અને અંશને અખિલ દ્વારા સમજાવે છે. વિશ્વ વિશેનું એ અભિગમનું મોડેલ વાસ્તવિકતાની કક્ષાની અનેક શ્રેણીઓ ધરાવે છે. કેટલીક કક્ષાઓ પ્રગટ છે જ્યારે ખીજી પ્રજ્ઞાની સામાન્ય સ્થિતિમાં ન ઓળખી શકાય ન પામી શકાય એવી છે. વિશ્વ વિશેના આ વિચારમાં વિશ્વ એ સતત ગતિશીલ એવું ક્ષેત્ર છે. આ ક્ષેત્રની બધી સીમાઓ મનસ્વી છે અને બદલી શકાય એવી છે. માનવ અને પ્રજ્ઞા અંતે તો સમસ્ત વિશ્વ સાથે સપ્રમાણ સંબંધ ધરાવે છે. કલ્પનાશીલતા પર આધારિત એવું આ વિધાન નથી. અનુભૂતિની પરિપાટી પર એને પ્રમાણિત કરી શકાય છે.

૬ કાર્ત અને ન્યૂટન પછી સત્તરમી સદીમાં જેની પ્રથમ માંડણી થઈ એવું કાર્તેઝિયન-ન્યુટોનિયન નામથી ઓળખાતું આ યાંત્રિક મોડેલ બહુ શક્તિશાળી સાધન પુરવાર થયું અને ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ પાછળનું પ્રેરક બળ બની રહ્યું. એની વ્યવહારુ સફળતાઓને એના પાયાની તાત્ત્વિક પૂર્વધારણાઓની સમ્બાધિતી નિર્દેશક ગણવામાં આવી છે. હકીકતમાં તો રોજ-બ-રોજની વ્યવહારુ સફળતાના નશામાં ચક્રચૂર એવા કાર્તેઝિયન-ન્યુટોનિયન વિજ્ઞાનીઓ ભૂલી ગયા છે કે એઓ જેને વાપરી રહ્યા છે એ અંતે તો વાસ્તવિકતાની લગભગ નજીક જતું પણ મર્યાદિત અને ઉપયોગી સાધન માત્ર છે, એ મોડેલને એઓ પરલક્ષી વાસ્તવિકતાનું તંતોતંત અને સાચું અને સર્વાશ્લેષી વર્ણન માનવાની ભૂલ કરી બેઠા છે. નકશાને પ્રદેશ માનવા જેવી આ ભૂલના પરિણામે, એક સમયનું શક્તિશાળી અને પ્રગતિશીલ સાધન ગૂંગળાવતું બખ્તર બંનીને વિજ્ઞાનની નવી પ્રગતિમાં અવરોધક બની ગયું છે.

છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષો દરમિયાન આ પરિસ્થિતિમાં ઝડપી સુધારો થવા લાગ્યો છે. યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાને જે ગંભીર પીછેહઠ અનુભવી છે એની પડછે એની શરૂઆતની સફળતા ઠંકાઈ જવા આવી છે. ઔદ્યોગિક પેદાશ અને એનાં નિર્માણની આડપેદાશ રૂપ લિન્ન લિન્ન પ્રકારનાં ભૌતિક અને રાસાયણિક જોખમો જળ અને વાયુમાં ફેલાયલું પ્રદૂષણ, એક સાથે અસંખ્યોની હત્યા કરી શકે એવાં હથિયારો અને વૈશ્વિક પરિમાણ ધરાવતી લયજનક આર્થિક અને રાજકીય અતંત્રતા-આવાં અનેક સ્વરૂપે યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની પીછેહઠ આપણા જીવનમાં પ્રવેશી ચૂકી છે. યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની યુક્તિપ્રયુક્તિઓ અને એની પાછળ રહેલાં તત્ત્વજ્ઞાને વૈયક્તિક, સામાજિક અને વૈશ્વિક કક્ષાએ આપણને જાંડી કટોકટીમાં ઊતારી મૂક્યા છે અને જે સમસ્યાઓનું એણે નિર્માણ કર્યું છે એનો

સંતોષકારક ઉકેલ લાવવામાં એ સતત નિષ્ફળ રહ્યું છે એ વાત વધારે ને વધારે સ્પષ્ટ થતી જાય છે. સમસ્યાના ઉકેલરૂપે મસવાતા ઉપાયો, ઉકેલી શકે એના કગતો વધારે સમસ્યાઓ જોખી કરે એવા તબક્કે આપણે આવી પહોંચ્યા છીએ. ગ્રેગરી બેટ્સને જેને ‘ગંભીર જ્ઞાનમૂલક બૂલો’ કહીને ઓળખાવી છે અને જે આ યગિચ્ચિતિ માટે જવાબદાર છે એ ઐતિહાસિક રૂઢિગત સામાજિક રાજકીય વિનાશોની બેદરેખાઓને આંખી ગઈ છે અને મૂડીવાદી તેમજ સામ્યવાદી દેશોને એકઝરખી પીડી રહી છે.

આ ઉપરાંત યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનના પાયા અંદરથી હાલી જઈયા છે અને તૂટવા માંડયા છે. આના પહેલા એંધાણ ભૌતિક વિજ્ઞાનમાં મળ્યા. ભૌતિક વિજ્ઞાન કાર્તેઝિયન-ન્યુટોનિયન વિચારણાનો અભેદ કિલ્લો હતો. હુમણાં હુમણાંથી બીજી શિસ્તો પણ આ દિશામાં એમનો ફાળો નોંધાવી રહી છે. દિલ્લેફ કાપ્રાએ એના પુસ્તક ‘Tao in Physics’માં સ્પષ્ટ રીતે બતાવ્યું છે કે ક્વોન્ટમ-સાપેક્ષતાવાદી વિજ્ઞાને કાર્તેઝિયન-ન્યુટોનિયન દૃષ્ટિબિન્દુનાં એકે એક ગૃહીતને પડકાર્યું છે અને આ નવું વિજ્ઞાન એ ગૃહીતોને અતિક્રમી ગયું છે. વિશ્વને હવે ઘટના અને સંબંધોની સંયુક્ત ગૂંથણીરૂપે જોવામાં આવે છે-નહિ કે અનંત લાગતા સંકુલ યાંત્રિક ધડિયાળરૂપે. ‘વસ્તુ’ સંજ્ઞા વાપરીને વિશ્વને ઓળખાવવાની વાત ગઈ કાલની બની ગઈ છે. હવે ભાર ‘પ્રક્રિયા’ પર મૂકવામાં આવે છે. ‘વસ્તુ’ અથવા ‘પદાર્થ’ અને ‘શક્તિ’ એક બીજાના પર્યાયરૂપે વાપરી શકાય છે. અન-ન્યુટોનિયન ત્રિપરિમાણી અવકાશ અને રૈખિક સમયની જગ્યાએ ચતુષ્પરિમાણી અવકાશ-સમયનું સાતત્ય(continuum)નો વિચાર સ્વીકારાયો છે. પ્રકૃતિમાં રૈખિક કાર્ય-કારણના સિદ્ધાન્તની હકુમત હવે સ્વીકારાતી નથી અને કહેવાતી ‘પરલક્ષી પ્રક્રિયાઓ’ને નિરીક્ષણ કરનારની ચેતનાથી જુદી પાડી શકાતી નથી. વસ્તુનું પરમાણુની સંપાદીએ વિશ્લેષણ કરતા વસ્તુ માત્ર અદૃશ્ય થઈ જાય છે અને શેષ રહે છે માત્ર abstract વ્યવસ્થા અને કશીક ભાત. એવા શક્તિગાળા અને અવગણી ન મકાંચ એવા નિર્દેશો મળે છે કે અસ્તિત્વ વિશે વસ્તુ જોટલી જ ચેતના પણ સહભાગી હોય અથવા એથીય આગળ વધીને કહેવાય છે કે ચેતના વાસ્તવિકતાનું પ્રાથમિક લક્ષણ હોય અને નહિ કે યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાન માને છે એમ વસ્તુનું નમણું ગૌણ પરિણામ.

બીજી શિસ્તોમાંથી આવા પ્રકારના નિર્ણયો ફક્ત થતા જાય છે. સાયબર્નેટિક્સ, માહિતીવાદ (Theory of information) અને વ્યવસ્થાવાદ

(system-theory)માં સધાએલા વિકાસે વૈજ્ઞાનિક ચિંતનમાં ગહન ફેરફારો કરવા માંડ્યા છે. 'વસ્તુ'નું મહત્વ ઘટતું જાય છે અને રૂપ (form), ભાત અથવા માહિતી જેવા નિષ્પરિમાણી તત્વો પર વધારે ને વધારે ભાર મૂકાતો જાય છે. ગ્રેગરી બેટ્સનનાં પુસ્તકો *Stops to an ecology of mind* અને *Mind and Nature* ને અહીં આ નૂતન મલિગમના આગળ પડતા દૃષ્ટાન્ત ગણાવી શકાય. પ્રીજેજન અને જેન્ડ્રશની 'અદૃશ્યતા તરફ વિસ્તરતી સંસ્કૃતિઓ' અને 'સ્વ'ને વ્યવસ્થિત કરતું વિશ્વ' જેવી વિભાવનાઓ *Second law thermodynamics*ના નિરાશાવાદી પરિપ્રેક્ષ્યને અતિક્રમી ગઈ છે. વિશ્વ વિશેના નવા મોડેલમાં 'મન' અને શક્યતયા ચેતના 'અસ્તિત્વની દરેક સપાટીએ આંતરિક અને સ્વાભાવિક સિદ્ધાન્તો હોય એવું' લાગવા માંડ્યું છે. વિશ્વ વિશેનું અને મગજ વિશેનું ડેવીડ લોહમ્ અને કાર્લ પ્રીથ્રામનું ગૃહીત કંઈક આવું છે : અંતર્નિહિત વ્યવસ્થા (enfolded order)-જે વાસ્તવિકતાનું critical પાસું છે એ યાંત્રિક વિજ્ઞાનને પ્રાપ્ય છે તે સાધનો વડે પ્રત્યક્ષ નિરખી શકાય એવું નથી. રૂપેટ શેલ્ડ્રેક નોમના જીવવિજ્ઞાતીને જીવવિજ્ઞાન આતુશિક શાસ્ત્ર અને ઉત્ક્રાન્તિવાદનાં ક્ષેત્રોમાં કેટલીક પરિસ્થિતિઓ એવી મળી જે વિશે યાંત્રિક વિજ્ઞાન કશો ખુલાસો આપી શકે એમ ન હતું. આ ગંભીર અભાવનો પડકાર ક્રીલીને શેલ્ડ્રેકે જેનું પ્રયોગાત્મક સમર્થન મળી એકે એવી morphic resonance - અધારણીય એકતાની વિભાવના આપી છે. એનું એક ગૃહીત એ છે કે morphogenetic ક્ષેત્રો અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને સામાન્ય સાધનો વડે એ ક્ષેત્રને ઓળખી શકાતાં નથી.

માનવી એટલે એક જૈવિક ચંત્ર એવું યાંત્રિક વિજ્ઞાનનું મોડેલ માનવપ્રકૃતિનું અશંતઃ વર્ણન જ કરે છે * એ વિશેના પુરાવાઓ વધતા જ જાય છે. પ્રયોગ-શાળામાં થતું ચેતના વિશેનું સંશોધન, રૂગ લઈ એનો વિસ્તાર કરનારાઓના સહકારથી થતું કાર્ય, મનોચિકિત્સાની અનુભૂતિપરક ટેકનિક, માનવવંશશાસ્ત્ર, પરામનોવિજ્ઞાન અને મૃત્યુશાસ્ત્ર-આવાં લિખિત અને એકબીજાંથી સ્વતંત્ર ક્ષેત્રોમાંથી મળતાં માહિતી અને જ્ઞાન, વિશ્વને જોવાના-સમજવાના દૃષ્ટિબિન્દુમાં પાયાનો ફેરફાર કેટલો જરૂરી બની ગયો છે એનો નિર્દેશ કરે છે. એ માહિતી અને જ્ઞાન સૂચવે છે કે અમુક સંજોગોમાં માનવો પદાર્થ, સમય, અવકાશ અને રૈખિક કાર્યકારણની શૃંખલાને અતિક્રમી જઈને ચેતનાનાં અમર્યાદ ક્ષેત્ર રૂપે વિહરી શકે છે. માનવપ્રકૃતિની આ નવી છબી બે પરસ્પર વિરોધી અને તાકિફ દૃષ્ટિએ મેળ

* Current Topic - Times of India 28-6-83

એસાડી ન શકાય એવા લક્ષણોને એકમીજના એ પ્રક હોય એ રીતે જોડી આપે છે અને સમાતર કહેવાય એવી, પ્રકાશ અને પરમાણુની કક્ષાએ વસ્તુના સબધમા રહેલા wave particle paradox (તરંગ-પરમાણુવિરોધાભાસ)ની આધુનિક ભૌતિક વિજ્ઞાને શોધ કરીને ક્યારની ય પહેલ કરી દીધી છે

પાશ્ચાત્ય વિજ્ઞાનની વસ્તુવાદી અને યાત્રિકતાવાદી અભિમુખતા અસ્તિત્વ પ્રત્યેના આધ્યાત્મિક અભિગમ સાથે શુભેળ ધરાવતી નથી ભૂતકાળમા ધારી લેવામા આવ્યુ હતુ કે વિજ્ઞાને ધર્મને ઉતારી પાડયો હતો અને આધ્યાત્મિકતા અને બૌદ્ધિકતા (rationality) વચ્ચેની ખાઈ નિતાન્ત અને ન પૂરી શકાય એવી છે પૂર્વની આધ્યાત્મિક વ્યવસ્થા અને ફિલસૂફીઓ સાથેનુ આશ્ચર્ય પમાડે એવુ સદાય ઘટતુ જતુ અતર એ આધુનિક વિજ્ઞાનના નવા વિકાસનુ એક ખૂમ ઉશ્કેરી મૂકે એવુ પાસુ છે ક્વોન્ટમ-સાપેક્ષતાવાદે ઉપખવેથી વિશ્વની છબી અને જુગના મૈત્રીવિજ્ઞાનમંથી અને ચેતના પરના સરોધનની આધુનિક પ્રવૃત્તિઓમંથી સ્પષ્ટ થતુ આવતુ માનવ-આત્મા અથવા માનવ-મન વિશેનુ મોડેલ આ બંને-યોગની લિન્ન લિન્ન શિસ્ત, કારમીર શૈવવાદ, વજ્યન, ઝેન બુદ્ધિઝમ, તાઓવાદ, ખ્રિસ્તી રહસ્યવાદ, અજ્ઞેયતાવાદ (agnosticism), સૂફીવાદ અથવા કમાલા વગેરેની સાથે સાથે વધારે ને વધારે સુભેળ ધરાવતા હોય એવુ લાગે છે પુરાણા ઉદ્ઘાપણુ અમે આધુનિક વિજ્ઞાન વચ્ચે અને પૂર્વની વિચારધારા અને પશ્ચિમના વ્યવહારીપણુ વચ્ચે દૂગગામી અસર પાડે એવુ સંયોગીકરણુ ખાત્ર શક્ય કે એટલુ જ ન નહિ, મહુ જ નજનીડના ભવિષ્યમા એમ થશે એવુ હવે લાગે છે

નરેશ વેદ

“વિવેચનનો ઇતિહાસ, ખરું જોઈએ તો, સંજ્ઞાઓના બિન્નબિન્ન સંદર્ભોમાં થતા નાનામોટા અર્થફેરફારોનો ઇતિહાસ છે. સંજ્ઞાઓ લપટી પડી ન જાય, પરિભાષા એનો પ્રાણ ગુમાવી ન ગેસે એટલા માટે સંજ્ઞાઓના સંદર્ભો તપાસીને એમના સંકેતો જમાને જમાને નક્કી કરવા પડતા હોય છે.”

— અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

એના વિશે આવી તપાસ કરવાની તાતી જરૂર હોય એવી એક સંજ્ઞા છે. પ્લોટ. લૌકિક વ્યવહારમાં અને સાહિત્યવિવેચનમાં આ સંજ્ઞા છૂટથી વપરાતી રહે છે. આ વપરાશ એટલી શિથિલતાથી થઈ રહ્યો છે કે આ સંજ્ઞાને કોઈ નિશ્ચિત અર્થ જ ન હોય એવું લાગે, લૌકિક વ્યવહારમાં તો કદાચ આ બાબત ખાસ નુકસાન કરે નહીં, પરંતુ સાહિત્યવિવેચનમાં તો અસંજ્ઞાતા બિમ્બી થાય. આ પરિસ્થિતિમાંથી બિગરવું હોય તો આ સંજ્ઞાના સંદર્ભો તપાસી એનો સંકેત નિશ્ચિતપણે સમજવો જોઈએ.

આથી, પ્લોટ (plot) એ સંજ્ઞાનું મૂળ ક્યાં છે, એનો અર્થ શો છે, એ અર્થમાં સમયસંજોગ અનુસાર કેવા ફેરફારો થયા છે, આપણા સમયમાં સાહિત્યવિચાર અને વિવેચનની એક પારિભાષિક સંજ્ઞા તરીકે એનો સંકેત શો છે એ સમજવાનો અહીં ધરોહો છે.

પ્રથમ આપણે આ સંજ્ઞાના કોશગત અર્થો જોઈએ. ઓક્સફર્ડ ઇંગ્લિશ ડિક્શનેરી તથા વેબસ્ટર ડિક્શનેરી આ સંજ્ઞાના નીચે મુજબ જુદા જુદા અર્થો આપે છે.

(૧) પ્લોટ એટલે જમીનનો નાનો-ટુકડો.

- (૨) પ્લોટ એટલે નકશો અથવા આલેખ (જેમ કે, કોઈ મકાનનો નકશો અથવા કોઈ કાર્ય કે પ્રવૃત્તિના પરિણામનો આલેખ)
- (૩) પ્લોટ એટલે યોજના (જેમકે, બાગ બનાવવાની, શહેર વસાવવાની, રેલવે દોડાવવાની યોજના)
- (૪) પ્લોટ એટલે રચના (જેમકે, કોઈ કાર્ય સિદ્ધ કરવા કે અમલમાં મૂકવા રચના કરવી)
- (૫) પ્લોટ એટલે યુક્તિ (બદલેલા કોઈ પ્રકારની હિકમત કરવી કે તારકતની યુક્તિ કરવી)
- (૬) પ્લોટ એટલે સાહિત્યકૃતિમાં કરવામાં આવતી વસ્તુયોજના.

કોશગત આ અર્થો પરથી ખ્યાલ આવશે કે આ સંજ્ઞાના લૌકિક વ્યવહારમાં આલેખ, યોજના, રચના, કાવતરું એવા સારાનરસા સંદર્ભવાળા સંકેતો છે. વ્યવહારમાં કોઈપણ સંજ્ઞાનો સામાન્ય વપરાશ હોય છે, પારિભાષિક અર્થમાં વપરાશ હોતો નથી, વળી, વ્યવહારમાં સંજ્ઞાઓને સાહિત્યવિવેચનની માફક મૂલ્યવાચક અર્થમાં લેવામાં આવતી નથી, પરંતુ વર્ણનાત્મક ધોરણે સ્વીકારવામાં આવતી હોય છે. આથી, લૌકિક વ્યવહારમાં આ રીતે સંજ્ઞા અનેક અર્થો ધારણ કરી શકે. સાહિત્યવિવેચનમાં આ કે આવી કોઈ પણ સંજ્ઞાનો 'વિશિષ્ટ-અર્થ' હોય છે.

૨

પ્લોટ એ સંજ્ઞા સાહિત્યની પારિભાષિક સંજ્ઞા છે. ગુજરાતીમાં આ સંજ્ઞાના પર્યાયો તરીકે વસ્તુ, કથાવસ્તુ, વસ્તુસંઘટના, વસ્તુસંઘટના, ઘટનાતંત્ર જેવી સંજ્ઞાઓ વપરાતી રહી છે. અહીં આપણે એના પર્યાય તરીકે વસ્તુરચના એવી સંજ્ઞા વાપરીશું. આવી નવી સંજ્ઞા યોજવાનું કારણ એટલું જ કે પ્લોટ એ સંજ્ઞામાં રૂપનિર્મિતિનો જે સંકેત છે, એ વ્યંગિત થઈ રહે.

કલાકૃતિને પોતાનું આગવું બંધારણ (structure) હોય છે. આ બંધારણ એટલે કલાકૃતિનું એનાં અંગોના પારસ્પરિક સંબંધ દ્વારા થતું વ્યવસ્થાપન. આવું બંધારણ મુખ્યત્વે એ અંગો વડે ઘડાય છે. એ અંગો છે : વાર્તા (story) અને વસ્તુરચના (plot) વસ્તુરચના, આમ, કલાકૃતિના બંધારણનું રચનાગત અંગ છે. એમ પ્રથમ દૃષ્ટિએ કહી શકાય બીજી રીતે કહીએ તો, સર્જક દ્વારા કૃતિમાં સંજ્ઞાનતાપૂર્વક પસંદ કરવામાં અને યોજવામાં આવેલું, આંતરસંબંધોથી સંકળાયેલાં કાર્યોનું માળખું. સામાન્ય રીતે વાર્તા (story) કે કથાતંત્ર (fabula)માં જોવા મળતી વૃત્તાન્તાત્મક સંઘટના કરતાં વસ્તુરચના વધારે ઉચ્ચ કલાત્મક સંઘટના

ધરાવે છે. કેમકે વાર્તા કે કથાનાંક માત્ર આનુક્રમિક (sequential) છે. જ્યારે વસ્તુ-રચના પરિણામલક્ષી ((consequential) છે. વસ્તુરચના વૃત્તાન્તામક સાહિત્યનું ગતિશીલ અને કાર્યસાધક અંગ છે. આથી પ્લોટ એ સંજ્ઞા, સાહિત્યકૃતિના વિવિધ ઘટક અંગોના સંબંધો ચાલાક હેતુઓ અને પૌર્વાપર્યયુક્ત પરિણામ જેવી બાબતો સૂચવવા વપરાતી સંજ્ઞા છે. આ આખી વાતને રૂપકમાં મૂકીએ તો એમ કહેવાય કે લખાણમાં વરણીની એક લીલા સતત ચાલતી હોય છે, સામે પડેલી ઘટનાઓ-માંથી વસ્તુ ત્યજવાનો કે ગ્રહણ કરવાનો લીલાવ્યાપાર ચાલતો હોય છે. એના વડે લેખક કૃતિનું વ્યાકરણ તૈયાર કરતો હોય છે. લેખકના લેખનકૃત્યના આ લીલાવ્યાપારમાંથી વસ્તુરચના નીપજે છે.

સાહિત્યની પારિભાષિક સંજ્ઞા હોવાને કારણે આ સંજ્ઞાનો મૂલ્યવાચક ધોરણે નિશ્ચિત અર્થ સાહિત્ય વિવેચનમાં સ્વીકૃત થવો જોઈએ, પરંતુ સાહિત્યવિવેચનનો ઇતિહાસ જોતાં સ્થિતિ સાવ વિપરીત જણાય છે. સાહિત્યવિચારમાં આ સંજ્ઞાના વર્ણનાત્મક, સંમાનસૂચક અને ટીકાસ્પદ એવા એટલા અર્થો સ્વીકારાયા છે કે એમ જ લાગે કે આ સંજ્ઞાએ એનો અર્થસંકેત ગુમાવી દીધો છે. સાહિત્યવિવેચનમાં આ સંજ્ઞાના કેટલા મનસ્વી અર્થો થયા છે તેમના ઉપર એક ઉપલક્ષ નજર નાખીશું તો પણ આ વાતનો ખ્યાલ આવશે. વસ્તુરચના એટલે વાર્તા, સત્ત્વ, કારિકા, માળખું, રચનાપ્રયુક્તિ, અભિનીત કાર્ય, કરામત, કથનાત્મક કૃતિ જેના માટે અસ્તિત્વ ધરાવે છે એ કારણ. કથનાત્મક કૃતિનું વક્તવ્ય પ્રગટ કરવાનું સાધન, સસ્તી યુક્તિ ! સાહિત્ય વિવેચનમાં કોઈપણ સંજ્ઞાના આવો શિથિલ અને મનસ્વી વપરાશ ચલાવી લઈ શકાય નહીં. સંજ્ઞાનો સંદર્ભ ઓળખી, સમયાનુસાર એનો અર્થસંકેત નક્કી કરી લેવો જોઈએ.

૩

આ સંજ્ઞાનું મૂળ એરિસ્ટોટલના લખાણમાં છે. એરિસ્ટોટલે 'Poetics'માં mythos એવી સંજ્ઞા વાપરી છે. પ્લોટ (plot)એ સંજ્ઞાનો અંગ્રેજી તરજુમો છે. માલકમ પ્રેડજરી તો કહે છે કે આ અનુવાદ નથી, આ તો મૂળ સંજ્ઞાનું bastardization છે. પ્રેડજરી લક્ષ્યામણ કરતાં કહે છે કે આપણે સંજ્ઞા યથાર્થ રીતે સ્વીકારવા અને યોજવા માગતા હોઈએ તો આવો ખરાબ તરજુમો વાપરવાને બદલે એરિસ્ટોટલની મૂળ સંજ્ઞા જ અપનાવવી જોઈએ. એરિસ્ટોટલે 'પોએટિકસ'માં આ અને આવી અન્ય સંજ્ઞાઓ અમુક ચોક્કસ સંદર્ભમાં યોજેલી છે એના જમાનાનો અને એની ભાષાનો સંદર્ભ 'પોએટિકસ'નો અનુવાદ

કરનાર અનુવાદકની ભાષામાં હોતો નથી. આથી તેઓ, ઍરિસ્ટોટલની સંજ્ઞાઓના પોતાની ભાષામાં, પોતાના જમાનામાં ઉપલબ્ધ પર્યાયો યોજતા રહ્યા છે, મુરકેલી આ કારણે જીબી થાય છે.

ઍરિસ્ટોટલે પોએટિક્સમાં યોજેલી માઈમેસીસ, કેથાર્સિસ વગેરે સંજ્ઞાઓ પાછળ એની ચોક્કસ ધારણા છે. તેમ કાવ્યવિચારણા કરતાં એણે એકશન, એપિસોડ, ડેરેક્ટર જેવી જે સંજ્ઞાઓ વાપરી છે તેનાં વિશે પણ એના ચોક્કસ ખ્યાલો છે. તેો mythos એ સંજ્ઞાથી ઍરિસ્ટોટલને શું અભિપ્રેય છે એ પ્રથમ સમજીએ.

કાવ્યવિચારણા કરતી વખતે કાવ્યના એક નિર્દર્શાત્મક સ્વરૂપ તરીકે ટ્રેજેડીની ચર્ચાં એણે કરી છે. એ ચર્ચાં કરતાં mythos વિશે વિચારવાનું એમને થયું છે ઍરિસ્ટોટલના ખ્યાલ મુજબ વસ્તુરચના (mythos) એટલે ક્રિયા (action)નું અનુકરણ. ટ્રેજેડીનું એ સર્વાધિક મહત્ત્વનું અંગ છે. ટ્રેજેડીની વસ્તુરચના ગમે તેમ આરંભ કે અંત પામે નહીં, એના આરંભ મધ્ય અને અંત નિશ્ચિત યોજનાવાળાં હોય છે આ વસ્તુરચનામાં સ્મૃતિથી આવરી શકાય એવું કદ જોઈએ. આ વસ્તુરચના, સાદી અને સંકુલ અથવા પ્રસંગપ્રધાન અને એકાત્મક, એવા બે પ્રકારની હોય છે. જેમાં ઘટનાઓ આવરયક કે સંલગ્નિત અનુક્રમ વગર એક પછી એક ઘટતી રહે એવી પ્રસંગપ્રધાન (episodic) વસ્તુરચના કનિષ્ઠ પ્રકારની છે, જ્યારે એકખીન્નમાંથી સ્વાભાવિકપણે કૂટતા અને વિકસતા બનાવે વાળી, એક લક્ષ્ય સિદ્ધ કરતી એકાત્મક (organic) વસ્તુરચના ઉત્તમ પ્રકારની છે. આવી એકાત્મકતા, રચનામાં કેવળ એક જ નાયક રાખવાથી સિદ્ધ થઈ શકતી નથી એકાત્મકતાનો આધાર ક્રિયા પર છે, ક્રિયાનો આધાર વસ્તુરચના છે. આથી, સાહિત્યકૃતિમાં આકૃતિ વસ્તુરચનાથી સંસિદ્ધ થાય

પ્રથમ તેો વસ્તુરચના એટલે ‘બનાવોની ગોઠવણી’ એવો સાદો ખ્યાલ એ મૂકે છે. પરંતુ પછીથી વસ્તુરચનાના નિર્માણકાર્યને સાહિત્યકારના વિશિષ્ટ ધર્મ તરીકે એ ઓળખાવે છે. બનાવોની ગોઠવણી તેો ઇતિહાસકાર પણ કરતો હોય છે, પણ ઇતિહાસકાર સર્જક નથી, કેમકે એ વસ્તુરચના કરતો નથી. સર્જક ઇતિહાસકાર કરતાં એની રૂપનિર્મિતિને કારણે જુદો પડે છે. પોતાની વિશિષ્ટ યોજકશક્તિ વડે સર્જક વસ્તુરચના કરે છે. આ વસ્તુરચના જ ક્રિયાનું મૂર્તરૂપ છે, અને એમાં જ ‘ખડું’ સર્જકકર્મ છે. ઍરિસ્ટોટલ આમ કહે છે ત્યારે સમગ્રાય

છોકે વસ્તુરચના કે સંવિધાનકાર્ય એટલે બનાવેલી સ્થૂળ ગોઠવણી નહીં, પરંતુ જીવનની ગતિલીલાનું પ્રતિરૂપ, જે આપણા આસ્વાદનું ખરું કારણ બને છે.

જોઈ શકાશે કે એરિસ્ટોટલની દષ્ટિમાં વસ્તુરચના એ કલાકૃતિનું ગતિશીલ અને કાર્યસાધક ઘટક છે. વધારે સ્પષ્ટ રીતે કહીએ તો કલાકૃતિનું ચયનકેન્દ્ર (distilling centre) છે. કૃતિનું એ એવું કેન્દ્ર છે જેનાથી કૃતિનું રંગમંચ કે પુસ્તક એમ માધ્યમ નક્કી થાય છે, રચનાની ભાવાત્મક કે નાટ્યાત્મક એવી પ્રકૃતિ નક્કી થાય છે, સંગતિ માટેના આવશ્યક સિદ્ધાન્તો ઘડાય છે. એરિસ્ટોટલ વસ્તુરચનાને સર્જન અને વિવેચનના મુખ્ય સિદ્ધાન્ત (first principle) તરીકે ઓળખાવી, એનો ભારે મહિમા કરે છે.

૪

મધ્યકાળમાં એરિસ્ટોટલનું ‘પોએટિકસ’ નાશ તો નહોતું પામ્યું, પરંતુ અધિકારની ગર્તામાં ધકેલાયું હતું. એ કારણે એ સમયગાળામાં એરિસ્ટોટલના ખ્યાલો વિકસવાને બદલે સિસરો અને ક્વિન્ટીલિયનના ખ્યાલો વિકસ્યા. થોડો સમય હોરેસના વિચારોનું પણ ચક્ષુ રહ્યું. આ બધા સમય દરમિયાન આ સંજ્ઞાનું ધણું હીનીકરણ થયું. છેક રોમેન્ટિક યુગ સુધી વસ્તુરચનાનું માત્ર યાંત્રિક કાર્ય જ છે એમ માનીને સૌ ચાલ્યા. સૈદ્ધાન્તિક રીતે આ સંજ્ઞાનું એટલું બધું એ લોકોએ અવમૂલ્યન કર્યું કે વસ્તુરચના એટલે કથાનું વસ્તુ જ્યાં ટાંગવામાં આવે છે તેવું માળખું, એવો તદ્દન પ્રાથમિક અર્થ આ સંજ્ઞાનો શેષ રહ્યો. આવું માળખું, કોઈ કૃતિ કરતાં તદ્દન જુદું, બાહ્ય અસ્તિત્વ ધરાવતું હોય અને એક બીજી રચનામાં સ્થાનાપન કરી ફરી વાપરી શકાય એમ પણ એ લોકોએ માન્યું. એમાંય જ્યારે ‘Basic Plots’ નામક પુસ્તક પ્રગટ થયું ત્યારે તો આ સંજ્ઞા એના નિકૃષ્ટ અર્થ પર પહોંચી ગઈ.

પંદરમી સદી દરમિયાન એવરોઝ અને હર્મન્સ દ્વારા લેટિન ભાષામાં એરિસ્ટોટલના ‘પોએટિકસ’નો અનુવાદ થતાં વસ્તુરચના એ સંજ્ઞાએ ફરીથી પશ્ચિમ યુરોપના સિદ્ધાન્તવિવેચનમાં સ્થાન મેળવ્યું.

ઓગણીસમા શતકમાં પ્રસિદ્ધ અમેરિકી નવલકથાકાર હેન્રી જેમ્સે એરિસ્ટોટલ દ્વારા વસ્તુરચના, પાત્ર, વિચાર વગેરે અંગોની પૃથક્કતાની મૂકાયેલી અને પાછળના વિવેચકો દ્વારા સ્વીકારાઈને મહત્ત્વની બનેલી વાતનો અસ્વીકાર કર્યો અને વિવિધ અંગોના સરખા મહત્ત્વવાળા સમન્વયની વાત મૂકી. નવલકથાના સંદર્ભમાં વાત

મકતા એમણે જણાવ્યું, “A novel is a living thing, all one and continuous, like every other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts” વસ્તુરચના અને પાત્ર બંનેને જુદા પાડી શકાય નહીં, એમ કહી તેઓ સ્પષ્ટ રીતે પૂછે છે કે “પાત્ર બનાવેલું પરિણામ નથી તો શું છે? બનાવ પાનનું નિર્દેશન નથી તો ખીજું શું છે?” હેન્રી જેમ્સની આ સમન્વયવાદી વિચારણાને મળેલી વ્યાપક સ્વીકૃતિએ કથાસાહિત્યને કયું તત્ત્વ ‘જીવત’ અને ‘ગતિશીલ’ બનાવે છે તથા બનાવ અને પાત્ર વચ્ચેની પરસ્પર ક્રિયાને કયા સિદ્ધાન્ત દ્વારા સમજાવી શકાય – એ પ્રશ્નો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાની સાહિત્યવિવેચનને તક પૂરી પાડી

૫

બીસમી સદી દરમિયાન ઘણા વિવેચકોએ આ સજ્ઞા વિશે વિચાર કરી એના વિશેના નવા નવા ખ્યાલો રજૂ કર્યા છે એવા પ્રયાસોમા સૌ પ્રથમ રોબર્ટ શો’સ અને રોબર્ટ કેયોગનો વિચાર ધ્યાનપાત્ર છે એ બંને મિત્રોએ સાથે મળીને લખેના ‘The Nature of Narrative’ નામક પુસ્તકમા તેઓએ વૃતાન્તાત્મક કથા (narrative)નો જુદા જુદા સ્વરૂપોમા થયેલો વિકાસ તપાસ્યો છે. કથાના કોઈ એક સ્વરૂપનો વિકાસ તપાસવાને બદલે તેઓએ પશ્ચિમી કથાસાહિત્યનો, કથાના અનેક પેટા સ્વરૂપોને અદર સમાવી, વિશાળતા અને સમગ્રતા સાથે વિચાર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેઓ કથાના વ્યાપકરૂપે બે વિભાગ પાડે છે અનુભવનિષ્ઠ (empirical) કથા અને અને કોવકરિપત (fictional) કથા આ પછી તેઓએ ભૂતકાળના તથ્યને લગતી હોય તે ઐતિહાસિક (historical) કથા અને વર્તમાન ઐન્દ્રિય અનુભૂતિ અને પરિવેશને અપર્યાપ્ત અનુકરક (mimetic) કથા, એવા અનુભવનિષ્ઠ કથાના બે પેટા વિભાગ વિચાર્યા છે એ જ રીતે કપોલકરિપત કથાના બે પેટા તે કૌતુકરાગી (romantic) કથા અને બોધક (didactic) કથા આમાથી અનુભવનિષ્ઠ કથા વસ્તુરચનાની વફાદારીના બદલે વાસ્તવની વફા દારી ધરાવે છે એના બે વિભાગોમાથી ઐતિહાસિક કથા ભૂતકાળના પરપરાગત ડાહ્યા કરતા વિશિષ્ટપણે હકીકતના સત્ય પ્રત્યે અને અરેખના ભૂતકાળ પ્રત્યે વફાદારી દાખવે છે આની કથા એના વિકાસ માટે સ્થગ અને સમયનો યોગ્ય નિર્દેશ અને કાર્યકારણના સપ્રત્યયની જરૂર ધરાવે છે જ્યારે અનુકરક કથા હકીકતના સત્ય તરફ નહીં, પરંતુ પરિવેશ અને સંવેદનના સત્ય પ્રત્યે વફાદારી ધરાવે છે એટલે કે, ભૂતકાળની શોધખોળ કરતા વર્તમાનના નિરીક્ષણ પર

આધારિત રહે છે. 'યોતાના વિકાસ માટે આ કથા, 'સમાજશાસ્ત્રીય અને માનસ-શાસ્ત્રીય સંપ્રત્યયોની આવશ્યકતા ધરાવે છે. આ અતુકારક કથા કલ્પિત (mythic)-ની વિરોધી એ બાબતમાં છે કે એ વસ્તુરચનાવિહોણી કથા છે. 'જીવનનો ટુકડો' એ એનું આખરી સ્વરૂપ છે. જ્યારે કથાની કપોલકલ્પિત શાખાએ આદર્શ પ્રત્યેની વફાદારીની જગ્યાએ વસ્તુરચના પ્રત્યેની વફાદારી લાખવી. આવી કથાઓના લેખકની આંખ, બાહ્ય વિશ્વ પર નહીં પરંતુ પ્રેક્ષકો પર હોય. આ વડે કાં તો એ વાંચકોને આનંદ આપવાનું કે પછી શિક્ષણ આપવાનું ઇચ્છે છે.

આ વિચારણામાં વિવાદસ્પદ ઘણું છે, છતાં એ લક્ષ્યાત્મક છે. ખાસ તો એ કારણે કે આ પ્રકારની ગુણાત્મક વ્યવસ્થા સાહિત્યના વાસ્તવ કે આદર્શ સાથેના સાધન તરીકે વસ્તુરચનાને ગણવાનો તત્ત્વતઃ ઇન્કાર કરે છે.

ચાલુ સદીના કેટલાક અન્ય વિચારકોની વિચારણા જુદી દિશાની છે તેઓએ 'poiesis'નો ખ્યાલ મૂક્યો છે. કૃતિની પ્રક્રિયાનું વર્ણન કરવામાં કર્તાએ કથન વડે કઈ રીતે અર્થની અભિવ્યંજના સાધી, એ શોધવાની બાબતમાં તેઓને રસ છે. આ વિચારકો વસ્તુરચનાના અંગમૂત ઘટકો વિશે વિચારે છે. તેઓના અભિપ્રાય મુજબ કલાકૃતિને સમજવી હોય તો આપણે કથન અને બંધારણને સામાન્ય રીતે ન સમજી શકીએ, પરંતુ પંક્તિએ પંક્તિ તરીકે સંરચના કઈ રીતે થઈ છે એ વિચારીને જ એનું બંધારણ સમજી શકાય. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો, શાબ્દિક આયોજન વડે કાર્ય કેવી રીતે મૂર્ત કરાયું છે એ વિચારવું જોઈએ. 'poiesis'ને બદલે સંજ્ઞા બીજી ગમે તે વપરાય, પરંતુ આ વિચારકોને રસ હતો અપેક્ષિત અસર પ્રગટાવે એવા કૃતિના સંઘટનમાં અથવા કૃતિના વિચાર અને અર્થને ગતિમાન કરનાર તત્ત્વમાં. આ બધા વિચારકોને વસ્તુરચનાની મૂળ પ્રકૃતિ ઓળખવામાં રસ હતો પરંતુ તેઓ પ્લોટ એ સંજ્ઞાને અપૂરતી ગણે છે. એનાથી વધારે જીંડો અને વ્યાપક અર્થ સંચિત કરી શકે એવી સંજ્ઞા તેઓ ઇચ્છતા હતા. આ માટે જે સંજ્ઞા, આ કારણે, થોડી તે છે 'poiesis'. જરા કૃત્રિમ કે વિચિત્ર લાગતી આ સંજ્ઞા, આ વિચારકોએ વસ્તુરચના એ સંજ્ઞાનું ભાવનાહી અને સર્જનાત્મક નવીનીકરણ કર્યું તેનો નિર્દેશ કરે છે. આવા વિચારકો છે પીટર ગેરેટ, જેમ્સ જેયુસ, જેસેફ કોનરડ, રાફે ફ્રિડમેન વગેરે. આ વિચારકોના વિચારો અગાઉના વિચારકો કરતાં એ બાબતમાં જુદા પડે છે કે સમકાલીન દર્શનશાસ્ત્રીય કે માનવશાસ્ત્રીય વિચારણા સાથે એનો સંબંધ નથી. એમનું વિશેષ ધ્યાન છે સાહિત્યકૃતિ સમયના પરિમાણ પર કેન્દ્રિત થઈને જે ગતિ અને વિકાસ હાંસલ કરે છે, એ મુદ્દા પર.

આ વિચારકેના અભિપ્રાય મુજબ વસ્તુરચના એ ક્રિયાની ગોઠવણ છે. આ ક્રિયા સમયના અનિવાર્ય માધ્યમ વડે જ વિકાસ સાધે છે. કૃતિના આરંભામય અને અંત, સમયના આધારે જ નિર્ણયિત થાય છે. સમયના એ વહેણમાં કાર્ય-કારણ પણ ઉપસ્થિત હોય છે જ. કળાકૃતિઓ સમયને માળી શકાય, બારી ભાખી શકાય, એવા બાજુ સ્વરૂપનો અનાદર કરે છે. સમયનો અનાદર એટલે પરંપરાગત રૂપનો અનાદર, ઍરિસ્ટોટલે વસ્તુરચનાના ખ્યાલને સર્જકની સંવિધાનશક્તિ સાથે સાંકળ્યો હતો, આ વિચારકો વસ્તુરચનાને સંવિધાન સાથે નહીં, ગતિ-હ્રસ્વલના ખ્યાલ સાથે સાંકળે છે. ‘poiesis’ એ સર્જાયા સંગઠન અને ગતિના ખ્યાલ અનુવાદ છે.

૬

પીસમી સદીમાં કેટલાક વિવેચકો એવા છે, જેમણે ઍરિસ્ટોટલને આ બાબતમાં ફરી પૂર્વ સ્થિતિએ લાવી મૂક્યો. તેઓએ કૃતિમાં વસ્તુરચનાને પ્રાથમિક મહત્તા ફરી આપી. આ વિવેચકો નવ્ય ઍરિસ્ટોટલિયન અથવા ચિકાગો સ્કૂલના વિવેચકો છે. આ સ્કૂલના એક અગ્રણી શાનાદ્ય કેને ‘The Concept of plot and the plot of Tom Jones’ નામક નિબંધ લખી ઍરિસ્ટોટલની વિચારણાને નવી ભૂમિકા ઉપર મૂકી આપી. ઍરિસ્ટોટલે ટ્રેજડીની વિચારણામાં વસ્તુરચનાને સર્વાધિક મહત્તા આપી હતી, પરંતુ એમનો કિયાનો ખ્યાલ ઝાંખો રહી જતો હતો, તો એ જે ઝાંખો ખ્યાલ છે તેમાં પાત્ર અને વિચારની કિયાનો ખ્યાલ ઉમેરી, એનો માત્ર ગ્રૂગ ઈગિતો કરતાં વધારે ૩૬ ખ્યાલ હોંઘો કરી શકાય. આર. એસ. કેને આ મુદ્દા ઉપર લક્ષ કેન્દ્રિત કરી વસ્તુરચના (plot) એ સંજ્ઞાને અને સંપ્રત્યયને સમન્વયાત્મક ગણ્યા. વસ્તુરચનાની વ્યાખ્યા આપના એણે કહ્યું, “the particular temporal synthesis effected by the writer of the elements of action, character and thought that constitute the matter of his invention.” ઍરિસ્ટોટલના વસ્તુરચનાના સંપ્રત્યયનું સંસ્કરણ કરતાં તેણે કિયાની વસ્તુરચના, પાત્રની વસ્તુરચના અને વિચારની વસ્તુરચના એવા ત્રણ મુદ્દાઓ મૂક્યા. કૃતિના પ્રવક્તાની પરિસ્થિતિમાં ક્રમશઃ કે ત્વરિત પરિવર્તન લાવનાર ઘટનાને એણે કિયાની વસ્તુરચના કહી. પ્રવક્તાના નૈતિક ચારિત્ર્યમાં સંપૂર્ણ પરિવર્તન લાવનાર પ્રક્રિયાને પાત્રની વસ્તુરચના કહી. પ્રવક્તાના વિચારો અને લાગણીઓમાં સંપૂર્ણ પરિવર્તન લાવનાર પ્રક્રિયાને વિચારની વસ્તુરચના કહી. આ ત્રણેય પ્રકારની પ્રક્રિયાઓને, એણે એમ કહીને સાંકળી કે પ્રવક્તાની પરિસ્થિતિમાં આવતું પરિવર્તન પાત્ર અને વિચાર

દ્વારા નિર્ધારિત થાય છે તેમ જ એના પર અસર પણ પાડે છે, પાત્રમાં આવતું પરિવર્તન ક્રિયાથી જ ઘડાય છે અને વિચાર તથા લાગણી બંનેને સ્પષ્ટ કરી આપે છે. વિચારમાં આવતું પરિવર્તન પાત્ર અને ક્રિયા વડે આવે છે અને એ સાથે અભિસંધિત રહે છે કેનનો પ્રયત્ન વસ્તુરચનાના એરિસ્ટોટલના ખ્યાલમાં રહેલી અને પછીની સદીઓના વિચારકો-વિવેચકોએ ગૂંચવી મૂકેલી શ્રુતિઓ ઉઠેલવાનો હતો. આ પ્રકારની સમન્વયાત્મક વિચારણા વડે કેને વાચકના સહૃદય પ્રતિભાવ પરના સર્જકના આધિપત્યની, વાચકનાં રસ અને કુતૂહલ જગૃત કરવાની સમયાવધિ ઉપરના સર્જકના આધિપત્યની બાબતોનો ખુલાસો કરી આપ્યો. મધ્યકાળ દરમ્યાન એરિસ્ટોટલની વિચારણાને જે જડ અને અવિશ્વસનીય રૂપ અપાયું હતું એ દૂર કરી આપ્યું. વસ્તુરચના એ કેવળ યાંત્રિક ગોઠવણ છે એવા તદ્દન સ્થૂળ ખ્યાલને ભૂંસી નાખ્યો. વસ્તુરચનાના સંપ્રત્યયનું ચીવટથી અને બૌદ્ધિક શિસ્તથી સ્પષ્ટીકરણ કરી, આધુનિક માણસને અનુકૂળ આવે એવું એનું સંસ્કરણ કરી આપ્યું. વસ્તુરચનાનું ક્રિયાના સ્થૂળ માળખા સાથે સાદું સમીકરણ કરવામાં આવતું હતું તેની સામે વિરોધ કરી આખી વિચારણાને તેણે તાર્ત્રિક ભૂમિકા ઉપર મૂકી આપી. વસ્તુરચના એ માત્ર રૂપરેખા, માળખું કે વેષ્ટન નથી, તેમ એ માત્ર કરામત કે યાંત્રિક રચના પ્રપંચ નથી, સાધન નથી; કળાકૃતિ અખંડ અને સાવચત્ર રચના લાગે છે એ સાધી આપનારું અંતિમ ધ્યેય છે એવું પ્રતિપાદન તેણે કર્યું. આથી, વિવેચકો માટે વસ્તુરચનાને તેણે પ્રથમ સિદ્ધાન્ત માન્યો, જે વિવેચકોએ કોઈ પણ કૃતિ કે એના આંતરિક ભાગની તપાસ પહેલાં આત્મસાત કરી લેવો જોઈએ.

૭

ચિકાગો સ્કૂલના વિવેચકો જે રીતે વસ્તુરચનાને કૃતિના રચનાતંત્રની વ્યવસ્થા કરવાના નિર્ધારક સાધન તરીકે જુએ છે, તે જ રીતે રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ પણ એ વિચારણાને સ્વીકારે છે. તેઓ પણ ચિકાગો જૂથના વિવેચકોની માફક વસ્તુરચનાના મૂલ્ય વિશે ખાત્રીપૂર્વક બોલે છે. આ રશિયન વિચારકોનો વસ્તુરચનાનો સંપ્રત્યય શું છે એ હવે સમજીએ.

આ લોકો માને છે કે કથાત્મક રચના અગણિત કથાઘટકો (motifs) ને આધારે રચાય છે. આ કથાઘટકો કથા માટે મૂળગત અને અપરિહાર્ય એકમો છે; કથાત્મક રચનાનાં આદ્યતત્ત્વો છે. જેમકે, પુત્ર દ્વારા પિતાની શોધખોળ ('યુલિસિસ' અને 'ઓડેસી'), પિતા પ્રત્યે સંતાનોની અકૃતજ્ઞતા ('કિંગ લીયર' અને 'પિયર ગોરીઓ'), વપનાં કળેડાં ('જન્યુઆરી એન્ડ મે'). કૃતિનું કથાત્મક (fabula) એ છે જેમાં આ કથાઘટકોનું સમયાનુક્રમમાં અથવા સમયાશ્રિત કારણશૃંખલાવાળી

આનુપૂર્વી દ્વારા આયોજન કરવામાં આવ્યું હોય. આ કથાનક કથાકૃતિમાંનાં કથાઘટકોનો સમુચ્ચય છે, કથાકૃતિનું એ કાચું દ્રવ્ય છે, જેને રચનાનિર્માણ સમયે કથાકાર ઘડે છે અને કળાત્મક આકાર આપે છે. જ્યારે વસ્તુસંઘટન (subject) એટલે આ કથાઘટકોની કૃતિમાં રજૂઆત કે વ્યવસ્થા કરનાર અંગ. વસ્તુસંઘટન એટલે કથાઘટકોનો સરવાળો નહીં, પરંતુ સર્જકની રચનાયુક્તિ વડે જેને સાહિત્યિક રૂપ પ્રાપ્ત થયું છે તેનું કથાનક. સાદી રીતે કહીએ તો, બનાવોના વ્યવસ્થિત ક્રમ દ્વારા આપણને જે ખ્યાલ આપે કે કૃતિમાં શું બની રહ્યું છે તે કથાનક (fabula) છે, જ્યારે વાચકના કૃતિ સાથેના સંપર્ક સમયે રજૂઆતના ક્રમ વડે શું બન્યું તેનો ખ્યાલ જેના વડે મળે છે તે વસ્તુસંઘટન (subject) છે. કથાનક પર અમુક રચનાયુક્તિઓ થોડી સર્જક આવું વસ્તુસંઘટન નિષ્પન્નવે છે. આ રચનાયુક્તિઓ એટલે પ્રસંગોનું પુનરાવર્તન, રચનામાં કાળ-યુત્ક્રમ કે કાળનું નવ સંયોજન, પ્રસંગની મધરતાનું કે શીઘ્રતાનું આયોજન, પ્રસંગોની સમાન્તર કે વિરોધયુક્ત ગોઠવણ, પ્રથમ દ્વિતીય કે તૃતીય પુરુષના દષ્ટિમિત્રનો કથનના દષ્ટિ કોણ તરીકે વિનિયોગ.

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ આ વિચારણામાં ટેકનિકનો ખ્યાલ ઊમેરે છે. વાર્તા અને વસ્તુરચના એ મુદ્દાઓની ચર્ચામાં ફોર્સ્ટર વગેરે વિચારકોએ ટેકનિકનો મુદ્દો લક્ષમાં લીધો ન હતો. પણ એક બીજી વાત અહીં ધ્યાનપાત્ર છે. આ સ્વરૂપવાદીઓ વાર્તા અને કથાનક (fabula) ને તેમ જ વસ્તુરચના અને વસ્તુસંઘટન (subject) ને એક માનતા નથી. Fabula અને subject એવી સજાઓનો અંગ્રેજીમાં story અને plot રૂપે અનુવાદ કરવામાં આવે છે તેનો વિરોધ કરે છે. હકીકતે આ બંને સંપ્રત્યયયુગ્મ એક નથી, આ તો મૂળ સંપ્રત્યયનો વિકાસ છે.

વાર્તા અને વસ્તુરચના વચ્ચે એવો તફાવત નથી, જેવો કથાનક અને વસ્તુસંઘટન વચ્ચે છે. વસ્તુસંઘટન એટલે તો સર્જક દ્વારા ખરેખર ઘડવામાં આવેલી કથા, એ પૂર્ણ કળાકૌશલ્ય (finished artifact) છે જ્યારે કથાનક તો અમૂર્તીકરણ અને પુનર્નિર્માણ બંને છે, એ એવી અમૂર્ત ભાવ છે જે વસ્તુસંઘટન જેવાં તત્ત્વો ધરાવતી નથી. આની તુલનાએ વાર્તા અને વસ્તુરચના બંને પ્રાથમિકપણે અમૂર્ત અશો જ છે. ફોર્સ્ટર જેવો અજ્ઞાસી જ્યારે વાર્તા અને વસ્તુરચના વચ્ચે સમ્યક અને કાર્યકારણ જેવાં તત્ત્વોને આધારે ભેદ કરે છે ત્યારે બૂલી બાય છે કે કોઈ પણ પ્રકારની કાર્યકારણશક્તિ આનુપૂર્વી આવશ્યકરૂપે સામયિક કે કાળાનુક્રમિક પરિમાણ ધરાવે જ છે. કથામાં એની કરોડરજ્જુ તરીકે વાર્તા હોવી જોઈએ એ બરાબર, પરંતુ કથા વસ્તુરચના વિનાની અથવા

બ્રમણકથામાં હોય છે તેવી વેરવિખેર કાર્યકારણ શંખલાવાળી હોઈ શકે. ન્યારે કોઈ પણ કથા, કથાનક (fabula) અને વસ્તુસંઘટન (sujet) વિના રૂપ ધારણ કરી શકે નહીં. વાર્તા અને વસ્તુરચના વચ્ચે ભેદ કેવળ સમય કે કાર્યકારણની કડીથી જ પાડી શકાય છે, એમાં કથાની રજૂઆતની વ્યવસ્થા તો એકસરખી જ રહે છે. કથાનક અને વસ્તુસંઘટન આવી ઉપલક્ષ્ય કડીઓથી જુદાં પડતાં નથી, પરંતુ રજૂઆતના ક્રમ, રચનારીતિથી જુદાં પડે છે. ‘પછી શું બન્યું?’ એમ પૂછવાથી વાર્તા મળે, ‘એમ શા માટે બન્યું’ એમ પૂછવાથી વસ્તુરચના મળે. પરંતુ કથાનક અને વસ્તુસંઘટન આવા પ્રશ્નો પૂછવાથી જાણવા મળે નહીં. આથી વાર્તા અને કથાનકને એકરૂપ માની શકાય નહીં. વાસ્તવમાં કથાનક વાર્તાની સાથે નહીં, વસ્તુરચના સાથે સામ્ય ધરાવે છે. આથી, વાર્તા વિરુદ્ધ વસ્તુરચના અને કથાનક વિરુદ્ધ વસ્તુસંઘટન એ બંને સંપ્રત્યયો એકબીજાની અવેશરૂપ નથી, પરંતુ એકબીજાના પૂરક છે. આપણે આ બંને સંપ્રત્યયો સાથે જોડીને આ રીતે એની વ્યવસ્થા કરી શકીએ—

- (1) story-type sujet
- (2) story - type fabula
- (3) plot - type sujet
- (4) plot - type fabula

આ ચારમાંથી plot type sujet એ એરિસ્ટોટલના mythosના ખ્યાલની સાથે એકરૂપતા ધરાવતો ખ્યાલ છે.

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ કથનાત્મક સાહિત્યરચનાની વિચારણા શાસ્ત્રીય રીતે કરી છે. તેઓએ કથાઘટક (motif), કથાનક (fabula) અને વસ્તુસંઘટન (sujet) એવા ત્રણ મુદ્દાઓ વડે કથારચનાને ઓળખવાનું અને વિવેચવાનું ગોઠવ્યું છે. કથારચનાનો વિચાર કરતાં તેઓએ mode of existence, order of presentation, mode of linkage, point of view વગેરે મુદ્દાઓને અનુલક્ષી વાર્તા, કથાનક, વસ્તુરચના અને વસ્તુસંઘટનના વચ્ચેની સમાનતા અને વિભિન્નતા તારવી આપી.

વસ્તુરચના (plot)ના સંપ્રત્યયની વિચારણામાં તેઓનું મહત્ત્વનું અર્પણ એ છે કે તેઓએ એરિસ્ટોટલના સંવિધાનના મૂળ ખ્યાલને એમાં ટેકનિકનો મુદ્દો ઉમેરી વધારે વિકસાવ્યો. Mythos એટલે માત્ર રૂપરેખા, વસ્તુસંઘટન કે ઘટનાતંત્રનું આયોજન નહીં, પરંતુ રૂપનિર્માણની પ્રવૃત્તિ, finished artifact એવો ખ્યાલ તેઓએ મૂકી આપ્યો છે.

નોર્થોય ફાય જેવા આ સરીના એક મહત્વના વિચારકે આ સપ્રત્યયને જરા ગૂચ્છ્યો છે તેઓ જણાવે છે કે એરિસ્ટોટલની જે thought સત્તા છે એ આધુનિક વિવેચનમાં જેને આપણે theme કહીએ છીએ તે સત્તા છે 'આ વાર્તાનો મુદ્દો શો છે?' એવા પ્રશ્નનો જે કાંઈ ઉત્તર મળે તે એ રચનાનું theme છે, ફાય કહે છે આ theme એ સત્તા ત્રિસ્તરીય છે એક તો એના વડે પર પરાગત અર્થ, જેને આપણે 'વિષય' કહીએ છીએ તે સમગ્રય છે, બીજો સાહિત્યકૃતિની સદૃશ ભાવક પરની મર્મિક પ્રતિક્રિયાનો અર્થ સૂચવાય છે અને ત્રીજો આપણા માનસમાં સાહિત્યકૃતિનો સમગ્ર ઘટ તથા તેની એકતા મૂર્ત કરી આપતી વસ્તુરચના એવો સૂચવાય છે આમ જણાવી તેઓ એવું વિધાન કરે છે કે વસ્તુરચના (plot) એ સજાનું રચાન વિષયવસ્તુ (theme)એ સજાગે પ્રદર્શ કરી લીધું છે

એ ખરું છે કે શમ્દો એના વિકાસના કુદગતી ક્રમમાં અર્થો બદલે, નવા અર્થ ધારણ કરે સભવ છે કે ફાયે મનાયું છે તેમ thought એ સત્તાનો આવો અર્થ મનાયો હોય પરંતુ એ ય સ્થાપિત છે કે mythos એ સત્તાએ પણ કોઈ નવો અર્થ ધારણ કર્યો હોય ફાયની વિચારણામાંથી એનો કેઈ ખુનાસો મળતો નથી એટલું જ નહીં, ફાયે આ અંગે કોઈ સપ્રત્યય રપટ કર્યો નથી

૯

એરિસ્ટોટલે તો વસ્તુરચનાના એ પ્રકારો, સરળ અને સંકુલનો, જ નિર્દેશ કર્યો હતો, પરંતુ પછીથી એના અનેક પ્રકારો, અને દષ્ટિએ પાડવામાં આવતા રહ્યા છે જેમ કે, પ્રસંગપ્રધાન અને એકાત્મક વસ્તુરચના, આ પ્રકારો ઘટકોને આધારે પાડવામાં આવ્યા છે, કોઈ વાર રચનામાંના એના રચાન અને મહત્વના આધારે પ્રકારો યોજવામાં આવ્યા છે, જેમ કે મુખ્ય વસ્તુરચના (main plot) અને ઉપવસ્તુરચના (sub plot) કોઈવાર એના વ્યવસ્થાને આધારે એનો નિર્દેશ કરવામાં આવ્યો છે, જેમ કે પર પરાગત વસ્તુરચના (traditional plot) અને પ્રયોગશીલ વસ્તુરચના (experimental plot) કોઈ વાર ભૌમિતિક આધારો દ્વારા એનો નિર્દેશ મળવામાં આવે છે જેમ કે, રેખિક વસ્તુરચના (linear plot), સમાતર રેખાઓવાળી મેવડી વસ્તુરચના (double plot) ચતુર્થાકાક વસ્તુરચના (circle plot) રોમર્ટ શોલ્સ અને રોમર્ટ કનોગ તત્તાન્તાત્મક મ્થાના પેતાના અભ્યસમાં જટિલ કથામ્વડપનું વર્ગીકરણ કરતા એના

પાંચ પ્રકારો નિર્દેશ છે : ઐતિહાસિક (historical), પુરાકથાત્મક (mythic), કલ્પિત, (fictional), અનુકારક (mimetic) અને બોધક (didactic). નોર્મન ફ્રીડમેન રોનાલ્ડ કેર્ઝનના સંપ્રત્યયને વિકસાવી ધારણા સામે સાક્ષાત્કારની બાબત, અપેક્ષાઓ જગાડવાની અને સંતોષવાની બાબત, શક્યતાઓની રજૂઆત અને એના સમાધાનની બાબત-દૂંકમાં કથાકૃતિમાં વસ્તુરચના કઈ રીતે અમલમાં આવે છે એનો પદ્ધતિસર વિચાર કરી, પ્રથમ એના મુખ્ય ત્રણ ત્રણ પ્રકારો દર્શાવે છે : (૧) કાર્યની વસ્તુરચના (૨) પાત્રની વસ્તુરચના અને (૩) વિચારની વસ્તુરચના. ત્યારબાદ એના પેટા પ્રકારો દર્શાવે છે—ક્રિયાલક્ષી વસ્તુરચના, ભાવ-પૂર્ણ વસ્તુરચના, કટુણુ વસ્તુરચના, શિક્ષાદર્શી વસ્તુરચના, લાગણીશીલ વસ્તુરચના, આનંદાશ્ચર્યયુક્ત વસ્તુરચના પ્રૌઢતાયુક્ત વસ્તુરચના, પરિવર્તનલક્ષી વસ્તુરચના, કસોટીમૂલક વસ્તુરચના, અવદશાસૂચક વસ્તુરચના, શિક્ષામૂલક વસ્તુરચના, પ્રકાશક વસ્તુરચના, મનોવેધક વસ્તુરચના, સંપ્રજ વસ્તુરચના જુદા જુદા વિચારકોએ કેટલી બધી રીતે આ સંજ્ઞાને વિચારી જોઈ છે એનો પરિચય આનાથી મળશે. એટલું જ નહીં, આ સંપ્રત્યય કેટલો સંકુલ છે, એના વિશે આટલા બધા પરિપ્રેક્ષ્યથી વાત કરવી પડે છે તેનો પણ ખ્યાલ આવશે.

૧૦

આટલી ચર્ચાને અંતે એ જાણી લેવું જોઈએ કે આ સંજ્ઞાનો આપણા સમયમાં શો અર્થસંકેત છે. આપણે આગળ જોવું કે આ સંજ્ઞાનો અર્થસંકેત સમયસંજોગ અનુસાર બદલાતો રહ્યો છે. આપણા સમયમાં પણ ઘણા મીમાંસકો અને વિચારકોએ એનો વિચાર કર્યો છે. આ બધાની વિચારણાને એક કે અમુક શબ્દમાં સમજાવી દેવી શક્ય નથી. આપણે એટલું કહી શકીએ કે, કથાકૃતિ જે કંઈ સર્જન કરે છે એ સમજવા માટે કોઈ સુંદર સિદ્ધાન્ત વાચકે આત્મસાત કરી લેવો જોઈએ. આ સિદ્ધાન્ત એટલે વસ્તુરચનાનો સિદ્ધાન્ત. આ સિદ્ધાન્તથી અત્યારે આપણે એ સમજવાનું છે કે કાવ્યમાં જે કાર્ય લખતું છે, કથાસાહિત્યમાં એ કાર્ય વસ્તુરચનાનું છે. વાચક અને કથારચના વચ્ચે જે સંબંધ સ્થપાય છે તે આ તત્ત્વ પડે. એટલે કે આજે આ સંજ્ઞા આંતર ગતિશીલતા (inner dynamics)નો અર્થ સૂચવે છે. સાહિત્યરચનાની જે આંતર ગતિશીલતા છે એ ગ્રહણ કરવા માટેની વાચકની સર્જક કોટિની સામેલગીરી આ સંપ્રત્યય, હાલમાં, અપેક્ષે છે.

૧૧

આવી ઝોળાળ કરતાંય પ્રશ્ન બીજો વિચારવા જોવો છે. વસ્તુરચનાની વ્યાખ્યા કરતી વખતે સર્જકની સર્જન સમયની અને એ પૂર્વેની મુશ્કેલીઓનો

ખ્યાલ કરવો પડશે કેમકે વિવેચકો જેનાથી પરિચિત નથી, પરંતુ સંજ્ઞા જેનાથી સુપરિચિત છે એ કૃતિના આંતરિક ઘટકોના સંબંધ લાગને એ લક્ષે છે. આપણે એને વાર્તાના સામાન્ય અર્થમાં લઈએ છીએ, પરંતુ વસ્તુરચના અને કૃતિનાં અન્ય તરવો આપણે સમજીએ છીએ એ કળા ધણા સંકુલ છે આ ખ્યાલમાં ગાખ્યા વિના આજકાલ માનવીય વસ્તુરચના (human plot) અને શાબ્દિક વસ્તુરચના (verbal plot) એવાં જે વિભાજનો કરવામાં આવે છે એ સમજ વગરના અને આપત્તિજનક છે આમ તો વસ્તુરચના એટલે જ રચના-સમગ્ર છતાં કૃતિના તાણાવાણાને છૂટા પાડીને આપણે વાત કરતી પડતી હોય છે પણ કલાકૃતિમાં રહેલા અંશો અગાઉથી ગોઠવેલ નથી હોતાં, એ તો સર્જન-પ્રક્રિયા દરમ્યાન નિર્પન્ન થતા આવે છે આ બધા અંશોને પોતાનામાં સમાવે, એના બ્યવસ્થાપનને ઝોળાખાવે એવો કોઈ બ્યવસ્થામૂલક સંપ્રત્યય વિચારી શકવો જરૂરી છે

ગ્રંથસ્વીકાર

(૧) આત્મકથા - ડૉ. સતીશ વ્યાસ

(સાહિત્ય સ્વરૂપ પગ્થિય શ્રેણી, સપાદક સુમન શાહ)

પ્રકાશક - ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ

પૃષ્ઠ સંખ્યા ૯૨, મૂલ્ય રૂપિયા ૧૧

પ્રથમ આવૃત્તિ - એપ્રિલ, ૧૯૮૩

(૨) જીવનકથા - ડૉ. મણિલાલ પટેલ

અન્ય વિગતો ઉપર પ્રમાણે

પૃષ્ઠ સંખ્યા ૧૧૧, મૂલ્ય રૂપિયા ૧૨

(૩) અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં પ્રણય નિરૂપણ - ડૉ. તન્વિતા મહેતા

પ્રકાશક - દીપક મહેતા

મુખ્ય વિદેતા આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ

પૃષ્ઠ સંખ્યા ૪૧૩, મૂલ્ય રૂપિયા ૫૦

પ્રથમ આવૃત્તિ - જાન્યુઆરી ૧૯૭૩

૧૯૮૩ના દિસેમ્બરમાં પ્રગટ થશે
રાજેન્દ્ર શાહના બધા જ કાવ્યસંગ્રહો એક ગ્રંથમાં

સંકલિત કવિતા

કવિના ૭૦મા વર્ષ નિમિત્તે પ્રગટ થનાર આ ગ્રંથમાં તેમના 'ધ્વનિ' (૧૯૫૧)થી 'પંચપર્વા' (૧૯૮૩) સુધીના પ્રસિદ્ધ થયેલા તેર કાવ્યસંગ્રહો ઉપરાંત ત્રણ નવા કાવ્યસંગ્રહો — 'કિંજલિકી', 'વિલાવન' અને 'દ્વા સુપર્ણા' મળીને કુલ સોળ કાવ્યસંગ્રહો છે.

ડેમી સંપૂર્ણ લગભગ ૯૦૦ પૃષ્ઠ, નેચરલ શેષડોનો બડો ટકાઉ કાગળ, સ્વચ્છ સુંદર મુદ્રણ, કાપડની પાકી મજબૂત અમેરિકન બંધાઈ.

આ ગ્રંથની બજાર ભાવે રૂ. ૧૨૦ જેટલી કિંમત થાય, પણ આ ગ્રંથ અનેક કવિતારસિકોને મુલલ થાય એ માટે પ્રકાશકે એની રૂ. ૯૦ કિંમત રાખી છે. પણ ૧૯૮૩ના નવેમ્બરની ૩૦મી સુધીમાં આગોતરા ગ્રાહકોને આ ગ્રંથ રૂ. ૬૦માં મળી શકશે. ટપાલથી મંગાવનારે રૂ. ૮ વધારાના મોકલવાના રહેશે. રકમ રોકડેથી મોકલવાની રહેશે. એક કે ટ્રાફ્ટ સ્વીકારવામાં આવશે નહીં. એક ગ્રાહકને એક જ નકલ મળી શકશે. આવા આગોતરા ગ્રાહકો માટે કુલ ૭૦૦ નકલો અનામત રાખવામાં આવી છે તે સંખ્યા પૂરી થતાં આગોતરી કિંમતે ગ્રંથ મળી શકશે નહીં. તો તમારી આગોતરી રકમ આજે જ નીચેના સરનામે મોકલી આપો :

કુમાર કાર્યાલય લિમિટેડ

૧૪૫૪ રાયપુર

અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

ત્રણ નવા કાવ્યસંગ્રહો છૂટા પણ મળી શકશે.

પ્રકાશક

જયવંદન તંકાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ-મુખર્જી

કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજા રમારક સંશોધન પારિતોષિક નિબંધસ્પર્ધા

વર્ષ ૧૯૮૩-૮૪ માટે

કૈ. સયાજીરાવ ત્રીજા રમારક સંશોધન નિબંધસ્પર્ધાની સમિતિ જણાવે છે કે વિદ્યારેખી અને સંસ્કારસ્ત્રષ્ટા કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજાએ મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા દ્વારા જાહેર રમારક સંશોધન પારિતોષિક નિબંધસ્પર્ધાનું પ્રતિ વર્ષ આયોજન કરવા માટે અનામત ભંડોળ રચેલું છે એના ઉપક્રમે અત્યાર સુધી થતી રહેલી નિબંધ-સ્પર્ધાઓ વિશેષ રસપ્રદ અને સાર્થક બની રહે તે હેતુથી આ વર્ષે સમાજશાસ્ત્ર અને સાહિત્ય જેવી બે વિદ્યાશાખાઓને સ્પર્શતો વિષય “ગુજરાતી/મરાઠી/હિન્દી લેક્સાહિત્યમાં માનવીય વેદના-ઓનું આલેખન” સ્પર્ધા માટે ખુલ્લો મૂક્યા છે. ઐદ્ય નિબંધનો પુરસ્કાર રૂ. બે હજાર નક્કી થયો છે. નિબંધની કદમર્યાદા ઓછામાં ઓછા દસ હજાર અને વધુમાં વધુ પંદર હજાર શબ્દોની રહેશે. નિબંધ ગુજરાતી/હિન્દી/મરાઠી ભાષામાં લખી શકાશે.

આ સ્પર્ધાને સાર્થક બનાવવા માટે ગુજરાતના વિદ્યારમિકોને સ્પર્ધામાં લાગ લેવા માટે હૃદયભર નિમંત્રણ આપવામા આવે છે.

વિજ્ઞાતા માટે ડૉ. મુભાષ દવે, સહમંત્રી સયાજીરાવ રમારકનિબંધ સ્પર્ધા સમિતિ, ગુજરાતી વિભાગ, આર્ટ્સ ફેકલ્ટી, વડોદરા - ૩૯૦ ૦૦૨, સરનામે લખવા વિનંતી છે.

નિબંધ સ્વીકારવાની છેલ્લી તારીખ ૧૫-૧૨-'૮૩ છે.

કિસાન સોમા-૨

જાગી કરનારની શોનાયાત્રા

મૂકેશ વૈદ્ય

પ્રક્રિયા

૨

રાગેન્દ્ર શુક્લ

૩

રસિક શાહ

પ્રાચીન ડડાપણ અને આધુનિક વિજ્ઞાન

૪

નગેશ વેદ

વરતુરથા ॥ સંજ્ઞા અને સપ્રત્યય

એતદ્ : યોસઠ

ઐતદ્ : યોસહ

સપ્ટેમ્બર ૧૯૫૨

૧૫ . ૭

અહ યોસહ

તત્રી સુરેશ હ નેપી પટ/નૂતન સોસાયટી, ફોર્મ ૪, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
 સહતત્રી શિરીષ પચાણ એચ/૧ અધ્યાપક કુળીર, પ્રતાપન, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
 પરામર્ગીયા હિન્મત ઝવેરી રસિક શાહ નયત પારેખ
 સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પચાણને સરનામે કરવો
 ઐતદ્ ૬૨ મહિનાની પદ્ધતિએ પ્રગટ થાય છે
 વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૫૦૦

લવાજમ બેરવાના રચણ

રસિક શાહ ખી/૨૪ ખીરાનગર મેઝ વી રોડ આનંદાકુચ મુળઈ ૪૦૦ ૦૫૪
 સહલાય પ્રકાશન મૃગ/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ રાગપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧
 મહેમ દવે ૩૭ સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫
 નયત પારેખ એ/૨૦, બમત એસ્ટેટ મ વૈલ માર્ગ, ઘાટમેપર મુળઈ-૪૦૦ ૦૭૭
 પચાણ એચ/૧ અધ્યાપક કુળીર પ્રતાપન વડોદરા-૩૬૦ ૦૦૨
 અંગ્રેજી પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પચાણને સરનામે જ કરવો

આપણી સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ સાથે હંમેશાં સાહિત્યેતર ઘણાં પ્રયોજનો સંકળાયેલાં રહ્યાં છે. કેટલાક સંસ્કૃતિરક્ષકોનો અંગ્રજો ઓઢીને સાહિત્ય એમને અલિખત મૂલ્યોનું જ વાહક બને એવી પ્રવૃત્તિ કરતા હોય છે. આજના બદલાતા માનવસંદર્ભથી વેગળે સરી જઈને, એમને અનુકૂળ સમયબહુમાં અશ્માવશેષની જેમ પુરાઈ રહીને, એઓ એમની વર્તમાન માનવીય પરિસ્થિતિ માટે મોટે ભાગે અપ્રસ્તુત બની ગયેલી માન્યતાઓનું dead weight સમકાલીન સાહિત્ય પર લાદતા રહે છે. આના જ એક પરિણામરૂપે કેટલાક મધ્યકાલીન કવિઓની અતિ પ્રચલિત એવી, પાઠ્યક્ષમ કૃતિઓની, બાલાવબોધી ટીકા સહિતની, આવૃત્તિઓ પ્રસિદ્ધ થયા કરે છે. એમાં મધ્યકાળની સર્જકતાના ઉત્તમ અંશો સાથે અનુસન્ધાન સિદ્ધ કરવાનો કે એ પરમ્પરાની ઉત્તમ સાહિત્યિક સિદ્ધિઓને આત્મસાત્ કરવાનો કે એ કૃતિઓનાં રસકાય પુનર્મૂલ્યાંકનનો પ્રયત્ન દેખાતો નથી. મધ્યકાળની કૃતિઓની આ કારણે ભારે અવદશા થઈ છે. એનો વાંચનારો વર્ગ બે ભાગમાં વહેંચાયેલો છે : એક વર્ગ કથાશ્રવણ કરનારો શ્રદ્ધાળુ લોકોનો છે. એ ચૈત્રમાં ઓખાહરણ વાંચે છે, ચોમાસામાં વદલલ વ્યાસનું મહાભારત વાંચે છે. પ્રેમાનંદના નરસિંહ મહેતાના જીવનવિષયક આખ્યાનો એ ભક્તનો મહિમા ગાવા વાંચે છે. એમને માટે ધર્માનુભવ કેન્દ્રસ્થાને છે. રસાનુભવ નહિ. બીજો વર્ગ સાહિત્યના અધ્યાપનને વ્યવસાય તરીકે સ્વીકારનારો છે. એમાંના ઘણા પાઠ્યપુસ્તકો નક્કી કરનારી સમિતિમાંના પોતાનાં સ્થાનનો ગેરલાભ ઉઠાવનારા હોય છે. પાઠ્ય પુસ્તક થાય એ હેતુથી મધ્યકાલીન સાહિત્યની કૃતિઓના ‘અભ્યાસપૂર્ણ’ સંપાદનો એઓ કરતા રહે છે. એમાં આજની સાહિત્યિક સંવેદના એવી કૃતિઓ ભેડે મુકાબલો કરે તો એને શો અનુભવ થાય તે વિચારવાની કે એ મધ્યકાલીન કૃતિઓનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાની ઝાઝી

દાનત હોતી નથી. અધ્યાપકવર્ગમાં આ લોકો બાંધે ભારે ઠાવકે મોઢે બોલતા હોય છે ને સાક્ષરોમાં બપતા હોય છે. એમના ઘણા રમૂજ ગોટાળાઓ હવે નવા વિદ્વાનો બહાર લાવવા લાગ્યા છે. મધ્યકાલીન કૃતિઓની રસચર્ચા વિદ્યાપીઠમાં મોટે ભાગે થતી નથી.

સમકાલીન સાહિત્ય પરત્વે પણ આ વર્ગને કશું કહેવાનું આવે ત્યારે પરીક્ષક તરીકે ઓછાવત્તા ગુણ આપીને ચઢતી ઊતરતી શ્રેણીમાં સર્જકોને વિભક્ત કરવાની એમની વૃત્તિ કામ કરતી દેખાય છે. વિવેચ્ય કૃતિ સાથેના અપરોક્ષ સંપર્કને એઓ બને ત્યાં મુધી ટાળે છે, એટલું જ નહિ, કેઈ રસિક વિદ્યાર્થી મૂળ કૃતિ મુધી પહોંચે એને માટેની ઝાઝી શક્યતાઓ એઓ રહેવા દેતા નથી. સાંસ્કૃતિક અને સામાજિક પરિબળો વિશે એઓ એકની એક વાતનો શુકપાઠ કર્યા કરતા હોય છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ધૂસી ગયેલી આ સાહિત્ય વિરોધી ‘પાંચમી કતાર’નો આપણે સામનો કરવાનો રહેશે. આ વર્ગ એમની શ્રદ્ધા આ કે તે એક ‘વિદ્વાન’ વ્યક્તિમાં સ્થાપે છે. એને ‘મથડોલોજી’ કે એવી તેવી આળપ પાળ સાથે કશો સમ્બન્ધ હોતો નથી. કૃતિઓના જડ ‘categorization’ને એઓ વળગી રહે છે. આ વર્ગની પ્રવૃત્તિ એટલી તો ઉઘાડી છે કે એના પર ઝાઝો પ્રકાશ નાખવાની જરૂર નથી. એઓ ઝાઝો મતભેદ સહી લેતા નથી. આને કારણે સાહિત્યની આગોહવામાં બધિયારપણું આવી જાય છે, આપણને conservatismનો ભાર વર્તાય છે. આથી જ સાહિત્યના વિષયમાં વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા કમશઃ ઘટતી જાય છે. જેઓ માનવવિદ્યાનાં બીજાં ક્ષેત્રોની સૂક્ષ્મ વિભાવનાઓની મીમાંસાને સંમજવાનું ગચું ધરાવતા નથી તેઓ જ મોટે ભાગે સાહિત્યને અભ્યાસ-વિષય તરીકે પસંદ કરતા હોય છે. અતુસ્તાતક સંશોધન માટેના વિષયોની યાદી જોતાં પણ પ્રતીતિ થશે કે જૂની ગુજરાતીની અપ્રસિદ્ધ કૃતિઓની ‘સમીક્ષિત વાચના’ કે આ કે તે ‘સાહિત્યસ્વામીનાં જીવન અને કવન’ વિશે કે સર્જક કે ચિન્તક તરીકે જેમનું ખાસ અર્પણ ન હોવાથી થોડા ગૌણ પ્રશ્નોની છીછરી ચર્ચા કરવાની જેઓ અતુદ્ગતતા કરી આપતા હોય છે તેમને વિશે ‘શોધ નિબન્ધ’ લખવાનું વધારે પસંદ કરતા હોય છે. આવાં વલણોને હજી વિદ્યાર્થાનોમાં ઉત્તેજન મળતું રહે છે. એને કારણે આપણી કહેવાતી ‘સાક્ષરતા’ અને ‘વ્યુત્પત્તિમત્તાં’ વધુ ને વધુ પેકળ બનતી જાય છે. આ ઉદ્યમને અન્તે અપાતાં પ્રમાણપત્રોનો વર્ગ

બહાર કશો પ્રભાવ સ્વીકારતો નથી. હમણાં હમણાં તો ‘શોધ નિબંધ’ ને નામે અનુવાદ પ્રવૃત્તિ અને ચોર્યવૃત્તિને પણ નિર્લજ્જપણે અધિકૃતતા બક્ષવાનું પણ જોવામાં આવ્યું છે. હિન્દી વિશે કહેવાય છે કે દર દશમાંના નવ જણ પી. એચ.ડી. હોવાના જ, તેવું હવે આપણે વિશે કહેવાશે.

કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં પણ હમેશાં રસાનુભવને જ પ્રાધાન્ય મળે છે એવું નથી. ડેટલીક વાર ગૌણ ઝીણી વીગતોનું કૈશિકી પૃથક્કરણ ભારે ખંતથી કરવામાં આવતું દેખાય છે. જ્યારે કૃતિ પ્રત્યે કશાં પહેલેથી સ્વીકારેલાં ગૃહીતોથી મનને નિયંત્રિત કરીને જતા નથી ત્યારે કૃતિ સાથેના એ અવ્યવહિત મુક્ત સમ્પર્ક આપણને રસકીય તેમ જ ઔદ્ધિક દૃષ્ટિએ ઉત્તેજિત કરે છે એવો સુખદ અનુભવ થાય છે. આ અનુભવ જ ઘણાને સાહિત્ય તરફ અભિમુખ કરનારો નીવડે છે. જેમને ભાષા સાથે જીવંત સમ્પર્ક નથી, જેમને ભાષાની વ્યંજના સમૃદ્ધિ રોમાંચક નથી લાગતી તેઓ જ મોટે ભાગે ણીજી આનુપંગિક વીગતોનું કૃથણું ફૂટતા હોય છે. કૃતિ અનુભવવા નવા મર્મને પ્રકટ કરે છે. એ મર્મનું આકલન કરવામાં હૃદય તેમ જ બુદ્ધિ યુગપદ્ પ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય છે. કૃતિને કેવળ વિવેચકને અભિમત એવા પૂર્વગ્રહોનાં ચોકઠાંમાં મૂકીને જ જોવામાં આવે તો, જો આપણે એ પૂર્વગ્રહોને મૂલ્યરૂપે સ્વીકાર્યા નથી હોતા તો, એ કૃતિના આવા અભ્યાસ પ્રત્યે આપણે ઉદાસીન રહીએ અને એને પરિણામે કૃતિથી જ પરાડ્મુખ બની જઈએ એવું પણ બને. ઘણા સમાજવિજ્ઞાનીઓ, અર્થશાસ્ત્રીઓ અને સંસ્કૃતિનાં અર્થઘટન કરનારાઓ સાહિત્ય કેવળ લાગણીઓને પંપાળે છે, બુદ્ધિ પર શબ્દની માયાબળ રચીને ભૂરૂકી નાખે છે, સુખદ ભ્રાન્તિ રચીને એથી આપણને વિવશ કરી મૂકે છે એવું, બેજવાબદારપણે, માનતા હોય છે. એ વિદ્વાનો ભૂલી જાય છે કે સાહિત્ય પણ Cognitive mysteries અને affective intensitiesનો યુગપદ્ અનુભવ કરાવવાની શક્તિ ધરાવે છે. સાહિત્ય એ શોધ છે, એથી પણ ‘ચુરેકાં ચુરેકા’નો ઉદ્ગાર ઉદ્ભવતો હોય છે ખેદની વાત એ છે કે સાહિત્યના જડભરત અધ્યાપકો જ વિદ્યાર્થીને આ આનંદભૂમિમાં પ્રવેશતાં અટકાવે છે, અસ્થિશુષ્ક ઊહાપોહમાં એને ગૂંચવી મારે છે.

મર્યાદિત ક્ષેત્રની અમુક ઝીણીઝીણી વીગતો પરત્વે મેળવેલી દક્ષતાવાળો અધ્યાપકોનો વર્ગ પશ્ચિમયુગમાં આદરપાત્ર ગણાતો હતો. આજે

દાનત હોતી નથી. અધ્યાપકવર્ગમાં આ લોકો ખાંધે ભારે ઠાવકે મોઢે બોલતા હોય છે ને સાક્ષરોમાં ખપતા હોય છે. એમના ઘણા રમૂજ ગોટાળાઓ હવે નવા વિદ્વાનો બહાર લાવવા લાગ્યા છે. મધ્યકાલીન કૃતિઓની રસચર્ચા વિદ્યાપીઠમાં મોટે ભાગે થતી નથી.

સમકાલીન સાહિત્ય પરત્વે પણ આ વર્ગને કશું કહેવાનું આવે ત્યારે પરીક્ષક તરીકે ઓછાવત્તા ગુણ આપીને ચક્રતી ઊતરતી શ્રેણીમાં સર્જકોને વિલકત કરવાની એમની વૃત્તિ કામ કરતી દેખાય છે. વિવેચ્ય કૃતિ સાથેના અપરોક્ષ સંપર્કને એઓ અને ત્યાં સુધી ટાળે છે, એટલું જ નહિ, કેઈ રસિક વિદ્યાર્થી મૂળ કૃતિ સુધી પહોંચે એને માટેની ઝાઝી શક્યતાઓ એઓ રહેવા દેતા નથી. સાંસ્કૃતિક અને સામાજિક પરિણામો વિશે એઓ એકની એક વાતનો શુકપાઠ કર્યા કરતા હોય છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ધૂસી ગયેલી આ સાહિત્ય વિદ્યાર્થી 'ખાંચમી કતાર'નો આપણે સામનો કરવાનો રહેશે. આ વર્ગ એમની શ્રદ્ધા આ કે તે એક 'વિદ્વાન' વ્યક્તિમાં સ્થાપે છે. એને 'મૈથિલોભ' કે એવી તેવી આળપપાળ સાથે કશે સમ્બન્ધ હોતો નથી. કૃતિઓના જડ 'categorization' ને એઓ વળગી રહે છે. આ વર્ગની પ્રવૃત્તિ એટલી તો ઉઘાડી છે કે એના પર ઝાઝો પ્રકાશ નાખવાની જરૂર નથી. એઓ ઝાઝો મતભેદ સહી દેતા નથી. આને કારણે સાહિત્યની આબોહવામાં બંધિયારપણું આવી જાય છે, આપણને conservatizing inertia નો ભાર વર્તાય છે. આથી જ સાહિત્યના વિષયમાં વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા કમશઃ ઘટતી જાય છે. જેઓ માનવવિદ્યાનાં બીજાં ક્ષેત્રોની સૂક્ષ્મ વિલાવનાઓની મીમાંસાને સંમગ્નવાનું ગમું ધરાવતા નથી તેઓ જ મોટે ભાગે સાહિત્યને અભ્યાસ-વિષય તરીકે પસંદ કરતા હોય છે. અનુસ્નાતક સંશોધન માટેના વિષયોની યાદી જોતાં પણ પ્રતીતિ થશે કે જૂની ગુજરાતીની અપ્રસિદ્ધ કૃતિઓની 'સમીક્ષિત વાચના' કે આ કે તે 'સાહિત્યસ્વામીનાં ભવન અને કવન' વિશે કે સર્જક કે ચિન્તક તરીકે જેમનું ખાસ અર્પણ ન હોવાથી થોડા ગોણુ પ્રશ્નોની છીછરી ચર્ચા કરવાની જેઓ અનુકૂળતા કરી આપતા હોય છે તેમને વિશે 'શોધ નિબન્ધ' લખવાનું વધારે પસંદ કરતા હોય છે. આવાં વલણોને હજી વિદ્યાર્થાનોમાં ઉત્તેજન મળતું રહે છે. એને કારણે આપણી કહેવાતી 'સાક્ષરતા' અને 'વ્યુત્પત્તિમત્તાં' વધુ ને વધુ પોકળ બનતી જાય છે. આ ઉદ્યમને અન્તે અપાતાં પ્રમાણપત્રોનો વર્ગ

બહાર કશો પ્રભાવ સ્વીકારતો નથી. હુમણું હુમણું તો ‘શોધ નિબંધ’ ને નામે અનુવાદ પ્રવૃત્તિ અને ચૌર્યવૃત્તિને પણ નિર્લજ્જપણે અધિકૃતતાં બક્ષવાનું પણ જોવામાં આવ્યું છે. હિન્દી વિશે કહેવાય છે કે દર દશમાંના નવ જણ પી. એચ.ડી. હોવાના જ, તેવું હવે આપણે વિશે કહેવાશે.

કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં પણ હુમેશાં રસાનુભવને જ પ્રાધાન્ય મળે છે એવું નથી. ડેટલીક વાર ગૌણ ઝીણી વીગતોનું કૈશિકી પૃથક્કરણ ભારે ખંતથી કરવામાં આવતું દેખાય છે. જ્યારે કૃતિ પ્રત્યે કશાં પહેલેથી સ્વીકારેલાં ગૃહીતોથી મનને નિયંત્રિત કરીને જતા નથી ત્યારે કૃતિ સાથેનો એ અવ્યવહિત મુક્ત સમ્પર્ક આપણને રસકીય તેમ જ ઔદ્વિગ્ધ દષ્ટિએ ઉત્તેજિત કરે છે એવો સુખદ અનુભવ થાય છે. આ અનુભવ જ ઘણાને સાહિત્ય તરફ અભિમુખ કરનારો નીવડે છે. જેમને ભાષા સાથે જીવંત સમ્પર્ક નથી, જેમને ભાષાની વ્યંજના સમૃદ્ધિ રોમાંચક નથી લાગતી તેઓ જ મોટે ભાગે ખીજી આનુષંગિક વીગતોનું કૃથણું ફૂટતા હોય છે. કૃતિ અનુભવવા નવા મર્મને પ્રકટ કરે છે. એ મર્મનું આકલન કરવામાં હૃદય તેમ જ બુદ્ધિ યુગપદ્ પ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય છે. કૃતિને કેવળ વિવેચકને અભિમત એવા પૂર્વગ્રહોનાં ચોક્કામાં મૂકીને જ જોવામાં આવે તો, જો આપણે એ પૂર્વગ્રહોને મૂલ્યરૂપે સ્વીકાર્યા નથી હોતા તો, એ કૃતિના આવા અભ્યાસ પ્રત્યે આપણે ઉદાસીન રહીએ અને એને પરિણામે કૃતિથી જ પરાડ્મુખ બની જઈએ એવું પણ બને. ઘણા સમાજવિજ્ઞાનીઓ, અર્થશાસ્ત્રીઓ અને સંસ્કૃતિનાં અર્થઘટન કરનારાઓ સાહિત્ય કેવળ લાગણીઓને પંચાળે છે, બુદ્ધિ પર શબ્દની માયાબળ રચીને ભૂરૂં નાખે છે, સુખદ બ્રાન્તિ રચીને એથી આપણને વિવશ કરી મૂકે છે એવું, બેજવાબદારપણે, માનતાં હોય છે. એ વિદ્વાનો ભૂલી જાય છે કે સાહિત્ય પણ Cognitive mysteries અને affective intensitiesનો યુગપદ્ અનુભવ કરાવવાની શક્તિ ધરાવે છે. સાહિત્ય એ શોધ છે, એથી પણ ‘યુરેકા યુરેકા’નો ઉદ્ઘાટ ઉદ્ભવતો હોય છે. ખેદની વાત એ છે કે સાહિત્યના જડભરત અધ્યાપકો જ વિદ્યાર્થીને આ આનંદભૂમિમાં પ્રવેશતાં અટકાવે છે, અસ્થિશુષ્ક ઊહાપોહમાં એને ગૂંચવી મારે છે.

મર્યાદિત ક્ષેત્રની અમુક ઝીણીઝીણી વીગતો પરત્વે મેંબવેલી દક્ષતાવાળો અધ્યાપકોનો વર્ગ પહિડતયુગમાં આદરપાત્ર ગણાતો હતો. આજે

ય આપણી વચ્ચે એવા થોડો છે જેમને 'તમે' પહિંત યુગની વાતી હવા-
માંથી બહાર કાઢો તો એમનો શ્વાસ રુધાવા લાગે છે. પહિંતયુગની
આત્મસાત્ કરવા જેવી સિદ્ધિઓને ફરીથી મૂલવીને આપણી સાહિત્યિક
ચેતનાને સમૃદ્ધ બનાવવામાં કામે લગાડવી જોઈએ. પૂજનઅર્ચનમાત્રથી
એ કાર્યસમ્પન્ન થઈ શકે નહિ. પહિંતયુગની એ સિદ્ધિમર્યાદાને સશોધક-
બુદ્ધિથી તપાસનાર આજે તો hereticમા ખપે છે!

આપણા પ્રાચીન આલંકારિકોની શાસ્ત્રીયતા આપણી પાસે નથી.
મમ્મટની અલંકારચર્યા Overcategorizationની વૃત્તિનો ભોગ બની
છે જરી, છતાં એણે ઉપજાવેલી વ્યવસ્થા આદર ઉપજાવે એવી છે. આજે
કૃતક શાસ્ત્રીયતાના આંચડીઓની જોહુકમી ચાલે છે, જોકે એવી positive
Scholarship આપણે ત્યાં ઓછી છે. અંગ્રેજ કવિ બાયરને કહેલું,
"Every poet is his own Aristotle" તે વધારે સાચું છે. શાસ્ત્ર
નિયમો સ્થાપી આપે છે, સાહિત્યિક વિવેચનનાં ગૃહીતોને તો સમર્થ
કૃતિઓ હમેશાં પકારતી રહી છે. નિયમજડતાને વળગી રહીને ઘણા
અસહિષ્ણુ બની જાય છે એઓ કહી દે છે, "આમાં વાર્તા જેવું શું છે?"
"આને નવલકથા કહેવાનું કોઈ કારણ?" જેદની વાત એ છે કે નવી
પેઢીના પણ કેટલાક અધ્યાપકોએ આ વલણનો વારસો લીધો છે. આથી
જ તો આજે ઘણી શિક્ષણસંસ્થાના સાહિત્ય વિભાગો ધ ધો ન ચાલવાને
કારણે બંધ થઈ જતી હુકાનો જેવા છે

વિદ્યાપીઠોમાં તો આજે પણ વિદ્યાર્થીને મન સાહિત્ય એટલે આ
કવિતા, આ વાર્તા કે નાટક નથી, પણ એને નિમિત્તે ઊભી થયેલી અધ્યા-
પકીય વિવેચનાનાં પરિણામરૂપ થોડાં થોડાં જ છે. માન્ય સ્થિતિઓના
અભિપ્રાયોને, પૂર્વગ્રહોને પવિત્ર મનીને એની બાગુ સાહિત્યિક સામ્ર-
દાયિકતા ઊભી કરવાના પ્રયત્નો થતા જ રહે છે. સાહિત્ય કરતાં સાહિત્યને
નિમિત્તરૂપ બનાવીને ફાલતાં પ્રતિષ્ઠાનો અને સંસ્થાઓનું મહત્વ વિશેષ
હાય એની પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે.

આ વલણનો વિરોધ થયો નથી એવું નથી, પણ એ વિરોધની
પ્રવૃત્તિ પણ આ કે તે જૂથ દ્વારા અસાહિત્યિક આશયોથી, રોમેન્ટિક
ઉદ્વેગથી કે રાજકારણી અભિનિવેશથી થયેલી જોવામાં આવે છે. સાહિત્યને

નિમિત્તે આહી' પણ કેટલાક યૌવનસહજ ઉદ્વેગોને પ્રકટ કરવામાં આવ્યા હોય એવું લાગે છે. વચમાં વિદ્રોહના નાટકીય આવિષ્કારોનો ફતવાઓનો, ખરીતાઓનો, સ્થાપિતના ઉન્મૂલનનો ગાળો અ.વી ગયો. એની પાછળ કશું, ગમ્ભીર પર્યાવરણનાં પરિણામરૂપ, દર્શનિક પીઠગળ હોત; સાહિત્ય માટેની સાચી નિષ્ઠા હોત તો આવાં આન્દોલનમાંથી કશુંક સંગીન નીપજ આવ્યું હોત. આ ઉદ્વેગનાં થોડાંક ઈષ્ટ પરિણામો નથી આવ્યાં એમ નથી. પણ એ આકસ્મિક આવેલો દલરો હતો, એની સાથે થોડુંક મલિન પણ ઉપર તરી આવ્યું. એ આન્દોલન, એનાં સાહિત્યિક પરિણામો, એથી મૂલ્ય-ગોધમાં આવેલું પરિવર્તન, એની ફલશ્રુતિ-આ વિશે તલાવગાહી અભ્યાસ થયો નથી. પશ્ચિતયુગની અભ્યાસનિષ્ઠાની ઠેકડી ઉડાવવાનું સહેલું છે, પણ એને સ્થાને ખીજું કશું સંગીન સ્થાપી નહિ શકાય તો એ છમકલું અસ્પૃશ્ય જ નીવડે તે દેખીતું છે.

આપણે ત્યાં વચમાં Formalismનો પ્રભાવ વિસ્તરશે એવો ભય દેખાતો હતો. એવું કશું વ્યવસ્થિત આક્રમણ આપણી સ્થિતિસ્ય સમર્થનમૂની નીતિ પર થયું નહોતું છતાં કેટલાક દેાન કિહોટે અને સાન્કો પાન્જા એની સામે જૂઝવાની 'સાત્વિક ઉત્સાહ' થી મેદાને પડયા હતા. સંસ્કૃતની કાવ્યમીમાંસા તો વાસ્તવમાં કૃતિનિષ્ઠ અને રૂપરચનાવાદી જ છે. એનો વારસો મેળવનારા એનાથી કેમ આટલા ગભરાઈ ઊઠયા તે હજી સમજવું બાકી છે. જે લોકો રૂપરચનાવાદનો વિરોધ કરતા હતા તેમને મન સાહિત્યનું ઝાઝું મહત્ત્વ નહોતું એવું આજે જોતાં લાગે છે. એમને મન' જીવન કેઈ વિરાટ વસ્તુ હતી, સાહિત્ય તો એને વ્યાપી નહિ લઈ શકે, સાહિત્ય તો એની આગળ વામણું જ લાગે. એઓ ભૂલી ગયા કે જીવનની આ વિરાટતાનો અનુભવ એને રૂપ આપનાર સમર્થ સર્જક જ કરાવી શકે. આ લોકો વ્યંજનાની સન્દિગ્ધતાને અમુક પરિચિત રેઢિયાળ સૂત્રોમાં તારવી લેવાનું વલણ ધરાવતા હતાં એવું લાગે છે. જીવનની વિરાટતાની પાત' કરનારા આજરે તો જીવન વિશેની અમુક સંકુચિત પ્રકારની માન્યતાથી જ કામ ચલાવતા હતા. જીવનના શુભઅશુભ ભવ્યકરુણ અંશોને પોતાના વ્યાપમાં લેવાને એઓ ઉત્સુક નહોતા. જીવન વિશેની ખીજી પ્રભાવક અને કેટલાંક પાયાનાં ગૃહીતોને પડકારતી વિચારણાથી એઓ બચીને ચાલવા માગતા હતા. આથી સંરક્ષણવૃત્તિ જ એમનામાં પ્રધાનપણે દેખાતી હતી.

રૂપરચનાવાદનાં અમુક ગૃહીતો સ્વીકાર્ય છે, અમુક ચિન્ત્ય છે. હવે તો એ એક જીર્ણોદ્ધાર થઈ ગયેલું આન્દોલન છે. એક વિવેચકે

તેમ એ સિંહ છે, પણ દાંત વગરનો. એણે ય જાણે આગલી પેઢી સાથે
 કેટલાંક સમાધાનો કરી લીધા છે. એ પેઢીનાં કેટલાંક ગૃહીતો એને સ્વીકાર્ય
 તો હાન્યાં જ હતાં. હજી આપણે ત્યાં તો રૂપરચનાવાદની વ્યવસ્થિત
 માંડણી કરવાની બાકી છે. રૂપરચનાવાદ વિશે એક વાત તો કહેવી જોઈએ :
 એણે સાહિત્યને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપ્યું, પરિષ્કૃત રુચિવાળા, મહુદયોના એ
 કૃતિઓ પરત્વેના સાહિત્યિક સજ્જતાપૂર્વક પ્રગટ કરવામાં આવેલા પ્રતિ
 ભાવોને એણે મહત્ત્વના લેખ્યા. આમ, છતાં એ સંસ્કારગ્રહણને ‘જાણું’
 મહત્ત્વ આપનાર ‘ઇમ્પ્રેશનિસ્ટ’, આન્દોલન નહોતું. કૃતિને એક અખણ્ડ
 પુદ્ગલ તરીકે જોવી, કૃતિ વિશેના કર્તાના આશયોથી દોરવાઈ, ન જવું,
 વિચારોના અન્વયને જાહેર કૃતિમાં કલ્પનો, પ્રતીકોના અન્વયને મહત્ત્વ
 આપવું, પ્રતીકોનું વિભાવનામાં રૂપાન્તર કરીને કૃતિને સમજાવવાનો પ્રયત્ન
 ન કરવો—આવા કેટલાક એના આગ્રહો હતા. એનો અતિરેક નવાં અનિષ્ટો
 ઊભાં કરે તે દેખીતું છે. આ આન્દોલનના પુરસ્કર્તાઓને સિદ્ધાન્તોની
 અમૂર્ત અર્થમાં ઝાઝો રસ નહોતો. ‘અન્ડરસ્ટેડિંગ પોએટ્રી’ કે ‘અન્ડર-
 સ્ટેન્ડિંગ ફિક્શન’ જેવા ગ્રન્થોમાં કૃતિઓને સામે રાખીને એના આસ્વાદની
 પ્રક્રિયામાંથી જ સિદ્ધાન્તોને પ્રતિક્ષિત થવા લીધા છે.

અન્દકાન્ત ટોપીવાળા

વૈયક્તિક અને ઐતિહાસિક વિષાદનું ઊંડાણ

જે અમેરિકન કવિઓ દ્વારા સંપાદિત, તાજેતરમાં બહાર પડેલા કાવ્યોના અનુવાદોના, સંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં એક સૂચક 'નિર્દેશ' છે કે અજની કવિતામાં આંતરરાષ્ટ્રીય શૈલીનો વિકાસ અગ્રેસર છે. આ આંતર-રાષ્ટ્રીય શૈલીનું એવું દૃઢ વર્ચસ્વ છે કે નવી પેઢીના કવિઓની કૃતિઓ પર એમના અમેરિકન પુરોગામીઓ એલિઅટ એઝરા કે સ્ટિવન્સની કવિતાના પ્રભાવ કરતાં વાસ્કો પોપા કે અમિચાઈની કવિતાનો પ્રભાવ વધુ છે. વાસ્કો પોપા, મિરોસ્લાવ હોલુબા, ઝિમ્મગ્નિવ હર્બર્ટની જેમ ચેહૂદા અમિચાઈ પણ એવી પેઢીનો કવિ છે જેની કિશોરાવસ્થા હિટલરના યુદ્ધથી અને એ યુદ્ધના આકસ્મિક, સામાજિક, રાજકીય માનસિક અને તાત્ત્વિક પરિણામોથી આતંકિત છે. વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આ કવિઓએ એવી શોધ નીપજવી કે કેટલીક અંતિમ પરિસ્થિતિઓમાં ભાષા પોતે લાગણીના માર્ગમાં અવરોધ જ ઊભો કરે છે, અને તેથી અભિવ્યક્તિનું પરિવર્ધન ('magnification') નહીં, પણ અભિવ્યક્તિનો પરિક્ષય જરૂરી છે. આ નવા પ્રકારના અભિગમને કારણે કવિઓ ભાષાને પોતાને ભાષાકીય સીમાઓની પાર વિસ્તરવા પ્રેરે છે. આ કારણે આ કવિઓના અનુવાદો, સાપેક્ષ રીતે જોતાં, પ્રમાણમાં સફળ રહ્યા છે, અને એક આંતરરાષ્ટ્રીય શૈલીને જન્મ આપી શક્યા છે. એમાં ય, ચેહૂદા અમિચાઈ, વિષયવસ્તુ અને એનાં કેટલાંક અભિસંધાનોને એ રીતે સંકલિત કરતો આવ્યો છે, જે એને કેવેફ્રી કે નેરુદા જેવા વિશિષ્ટ વર્ગના મોટા કવિઓમાં સ્થાન આપે. નેરુદા કે કેવેફ્રીની જેમ, ચેહૂદા અમિચાઈ પણ વિશિષ્ટ પ્રકારના કાવ્ય-સમાજની બહારના વાચકોને કોઈ પણ જાતનો વિશેષાધિકાર આપતો નથી; અને તેમ છતાં એ વાચકોને એની કવિતા સંપૂર્ણપણે સુગમ બની છે.

આવો કવિ, ચેહૂદા અમિચાઈ હિબ્રુભાષાનો ઈઝરાયલી કવિ છે. એ જન્મે ૧૯૨૪માં જર્મનીના વર્ઝબર્ગમાં. નાઝીઓએ દેશત્યાગ પર પ્રતિબંધ

મૂક્યો એના ત્રણ વર્ષ પહેલાં ૧૯૩૫માં એનું કુટુંબ પેલેસ્ટાઈન જઈ વસ્યું. પ્રારંભનાં વર્ષોમાં રૂઢિગત યહૂદી શિક્ષણના સંસ્કારો. છેવટે શિક્ષણ હિબ્રુનિવર્સિટીમાં પૂરું થયું. બીજા વિશ્વયુદ્ધ વખતે બ્રિટીશ સૈન્યમાં અને પછી પાલમાકના હાગામા લગાયક એકમમાં કામગીરી. આરબ ઇઝરાયેલ સંઘર્ષમાં સક્રિય ઉપસ્થિતિ અત્યારે યરુસલામમાં આ કવિ શીખવે છે અને ઇઝરાયેલી સૈન્યમાં માર્ચન્ટ મેજર છે. કેલિફોર્નિયાની બર્કલી યુનિવર્સિટીમાં ૧૯૭૧ની શરદાનુ દરમ્યાન મુલાકાતી અધ્યાપક તરીકે અધ્યાપનનું કાર્ય કરેલું. યુદ્ધોત્તર ઇઝરાયેલનો આ અગ્રણી કવિ માત્ર કવિ નથી, નવલકથાકાર, વાર્તાકાર નાટકકાર એકાકીકાર પણ છે. હવે ઇઝરાયેલનાં પગલાં જ્યાં મંડળાતા નથી. એવા અભણ્યા વિશ્વમાં અંદરના અજંબાથી ઓલાં ખાતી અને બહારના પરિબળો તેમજ સદ્વિધ મૂલ્યોના પ્રવાહમાં અવશપણે ધસડાતી એકલદોકલ વ્યક્તિઓના બનેલા માનવીય અસ્તિત્વને આ સર્જકે, એકલતા, રિકતતા અને વચિતતાનો નવો વૈયક્તિક અર્થ આપ્યો છે.

પણ ૧૯૫૫માં એના પહેલા સંગ્રહના પ્રકાશન પછી જો આશાઓ દૂર (Two hopes away) અને સાર્વજનિક બગીચામાં (In a public park) જેવા અન્ય સંગ્રહોના પ્રકાશન દ્વારા અભિચાર્ય મુખ્યત્વે કવિ તરીકે સુપ્રતિષ્ઠ છે. યેહૂદા અભિચાર્ય જે દેશનો વેતની છે તે ઇઝરાયેલ દેશની ભૂમિકા અને એ જે ભાષાનો કવિ છે તે હિબ્રુભાષા : આ બંનેની સ્થિતિ અસાધારણ છે.

એક બાબત, ઇઝરાયેલ એવો પ્રદેશ છે કે એની આસપાસની અસહ્ય કઠિન રાજકીય પરિસ્થિતિનાં મોટાં દળોએ અને ગંભીર જોખમોને કારણે, અને સ્થાનિક ફલક પરના સ્પર્ધા રીતે જોઈ શકાતા બહુસ્તરીય સંઘર્ષ ભૂતકાળની હાજરીને કારણે, જ્યાં ઐતિહાસિક ગુરુત્વાકર્ષણનું બળ પૃથ્વીના અન્ય કોઈ પણ પ્રદેશ કરતાં અનેક ગણું વધારે છે ઇઝરાયેલની યહૂદી પ્રજા બાઈબલના સમયથી માડી છેક ઇઝરાયેલ ૧૯૪૮માં સ્વતંત્ર થયું ત્યાં મુખી બેબિલોન, એસ્સિરિયા, પર્સિયા, ગ્રીસ થોમ વગેરેના હાથે સતત શાસન પામતી આવેલી પ્રજા છે. પૃથ્વીના ચારે છેડે વિસંક્રાંત થયેલી, છતાં એક માત્ર યહૂદીધર્મથી સંગઠિત રહેતી આ પ્રજા પહેલાં ધર્મદ્રેષ્ટને કારણે અને પછીથી હિટલરના નતિદ્રેષ્ટ (anti semiticism) ને કારણે નાટકી

ઓની લેશ્કરી છાવણીઓમાં નિર્મૂલે થતાં થતાં, માંડ માંડ, ટકી ગયેલી પ્રજા છે. અકલ્પ્ય સામૂહિક સંહાર અને નરાધમ અત્યાચારનો કારમો ભોગ ખેનેલી આ પ્રજાના માનસ પર એનો ઊંડો અભિધાત છે. યહૂદી અભિયાઈ એક જગ્યાએ કહે છે તેમ, તેથી જ, આ પ્રજા સાથે આવનારી સુકિતની અખંડતા અને ભૂતકાળ માટેનો ઊંડો જૂરાપો સદાકાળ સંકળાયેલાં રહ્યાં છે.

ખીલ ખાનુ હિયુભાષા છેક યોગણીસમી સદીના અંતભાગમાં પેલે-સ્ટાઈનમાં, બોલોલી ભાષા તરીકે પુનઃપ્રાણિત થઈ. બાઈબલ અને તાલ-મૂઝની ભાષા સંપ્રતિભવન સાથે સંકળાઈને વિવિધ ક્ષેત્રોમાં ઉપયોગ પામવા લાગી. મૃતભાષાને લેઝરસની, જેમ કબરમાંથી સંભવન કરવાનો આ પ્રયોગ નહોતો પણ કોઈ રાજકુમાર દ્વારા સુપ્રખત રૂપસુંદરીને જગાડવાનો આ પ્રયોગ હતો. હીરામાણેક મઠી આ સમૃદ્ધ રાજકુમારને રાંધવા ધોવાથી આંડી વાસણો સાફ કરાવવા સુધીના કમરતોડ ધંરકારમાં જોતરવાનું અર્થ હતું. પણ ૧૯૨૦ થી ૧૯૪૭ સુધીના પેલેસ્તાઈન યુગના કની, બર્ગ, લામદાવ થીન, શ્લોન્સ્કી, શેલોમ આર્ટરમાન જેવા કવિઓએ આ નીંદરતી રાજકુમારને વિવિધક્ષેત્રોમાં જોતરી. પહેલીવાર બોલોલી ભાષાના લયને કવિતામાં દાખલ કર્યો, હિયુને 'પવિત્રભાષા' માનવાનું છોડ્યું.

આ કારણે હિયુ કવિતામાં વિરોધાભાસી તણાવનાં ત્રણેક કેન્દ્રો ઊભા થયાં. એક ખાનુ રોજિદી ભાષા અને ખીલ ખાનુ ભૂતકાળના સંવિભક્ત વારસાનો પ્રધાન આ ગૌણ સૂર; એક ખાનુ જુદા જુદા પ્રદેશોમાંથી પુનઃરાગપર પામેલા યહૂદીઓની યુરોપીય સંવેદના અને ખીલ ખાનુ ઈઝરાયેલની પોતીકી ઐતિહાસિક-આધ્યાત્મિક ઘનતા; એક ખાનુ 'આજ' અને 'અહીં' ને નિરૂપતી આધુનિક ધર્મનિરપેક્ષતા અને ખીલ ખાનુ ઘેરા સંસ્કાર રૂપે નિહિત પડેલી ચુસ્ત ધાર્મિક સામગ્રી. આધુનિક હિયુકવિતાના ભાષાત તુ પર આ બધા ત્રિત્ર તણાવો છતાં અને બાઈબલ તેમજ મિશનરોના વિરાટ ખભા પર ચઢી ઠીંગણની જેમ બોલવાનું એણે જતું કર્યું તેમ છતાં હિયુકવિતા મોટે ભાગે સાહચર્યનિષ્ઠ સમૃદ્ધિ પર અવલંબિત છે.

હિયુકવિતા ગમે એટલો વિદ્રોહ કરીને પ્રવાહિતા, અપરોક્ષતાને પુરસ્કારે તેમ છતાં ઐતિહાસિક ઊંડાણને સ્થાને કંશુંક અવેળમાં મૂકી શકી નથી. હિયુકવિતામાં, ડગલે ને પગલે, બાઈબલમાંથી આવતાં વાક્ય-

ખંડ, વાક્યવિન્યાસ, લય, કે એના વિશેષ વ્યાકરણના ઉદ્દેશો (Allusious) નો સામનો અચૂક કરવો જ પડે. જો આ ઉદ્દેશોની ઉપેક્ષા કરવામાં આવે તો કવિતામાં નિર્ણાયક તત્ત્વ દૂષિત થાય છે અને જો ઉદ્દેશોને સ્પષ્ટ કરવા સહેજ ચાલી આવતા માર્ગથી આડા જવાનું થાય તો સાહુજિક શૈલી અને લયાત્મક પ્રવાહિતા નષ્ટ થાય છે. હિયુકવિતામાં ઉદ્દેશોના આવા જીવંત કોષને જોઈ ન શકનાર હિયુકવિતાને લગભગ ચૂકી જાય છે એમ કહેવું પડે.

સાંસ્કૃતિક વિશેષના આ દુર્દર્શ અંશને યદુદા અભિચાર પોતાની કવિતામાં આવશ્યક રીતે જાળવવા મથે છે. કદાચ તેથી જ અભિચાર મૂળભૂત બે મોડેલો જેવા એના આધુનિક પુરોગામીઓ હાયામ નાહમાન બિઆલિક અને શાઉલ કર્ની'જોસ્કી એ બેમાંથી યુરોપિયન વારસાને અનુસરનાર શાઉલ કર્ની'જોસ્કીને નહીં, પણ ઇઝરાયેલ સમન્તના વારસાને અનુસરનાર બિઆલિકનો એ અનુગામી છે. અભિચાર માને છે કે હિયુક કવિતામાં યુરોપિયન સ્વરૂપો સ્વાભાવિક બનતાં નથી કારણ હિયુકવિતા એટલે બાઈબલની કવિતા. એનો અર્થ એ છે કે કોઈ પ્રાસ નહીં, કોઈ છંદ નહીં, માત્ર આંતરલય સમાન્તરતા (Parallism) નો મિદ્ધાન્ત એમાં અનિવાર્યપણે વણાયેલો હોય જ. આ સમાન્તરતાના સિદ્ધાન્તને સામ્ય (Sameness), વૈષમ્ય (antithesis) અને પૂરકતા (Complement)ની વિવિધ તરાહો સાથે તેમજ આંતરલય સાથે અભિચાર વારંવાર ખપમાં લે છે :

૦ હું એના રૂસકાઓ અંતરાલના
 ઊંડા ધોરિયામાં ચાલવાં ઇચ્છું છું
 હું એના મૌનના પ્રખર તાપમાં
 ઊભવા ઇચ્છું છું
 હું એની વેદનાનાં ખરબચડાં થડોને
 અઢેલવા ઇચ્છું છું.

૦ આવું છું
 હું આવું છું
 હું આવું છું નીચે
 હું આવું છું ઉપર !

૦ એ માને છે કે હું 'જલાસી છું'.

પણ જાણે છે કે મારી પાસે વહાણુ નથી

અને અમારી પાસે દરિયો નથી

માત્ર અક્ષાટ 'વિસ્તારો' અને પવનો.

અભિચાર્ય અંચમિત શબ્દભંડોળ સૂક્ષ્મ કટાક્ષ અને ગદ્યાગુ કલ્પન-જાળની સાથે સાથે અભિમૂત કરનારી ઇશરાયેલની ઐતિહાસિક ધનતાને ક્યારેય ચૂકતો નથી. એ માને છે કે મરેલાઓએ જમીનમાં જે કોલ-સાનું સોનાનું અને લોહાનું 'રૂપ લીધું' છે એ આવનાર મસીહાઓનું ઇન્ધન છે. આ જ શ્રદ્ધાથી આભિચાર્ય બાઈબલકાલીન સાહચર્યખાણોને ઠેર ઠેર વિનિયોગમાં લેતો આવે છે. 'રાજા-શાહલ અને હું' એનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. આ કાવ્યમાં ચહુદ્દીઓનો પ્રથમ રાજા શાહલ અને પોતે જે રીતે અડખેપડખે મુકાય છે અને જે રીતે દૂરના ભૂતકાળ અને નિકટતમ વર્તમાન સંવિગલિત થતાં એક તણાવ ઊભો થાય છે એ એ નોંધપાત્ર છે. આ જ રીતે, 'જે સ્થળમાં હું નહોતો'માં આવતો મોઝિઝ, 'ચતુષ્કો'માં આવતો જુનાહ 'પ્રવાસી'માં આવતો રાજા કેવિડ, 'મારી માતાને'માં આવતાં હાગાર અને ઇસ્માઈલ કાવ્યોમાં નિર્ણાયક તણાવ વ્યવસ્થા ઉપજાવે છે. સમસ્ત આધુનિક હિબ્રુકવિતાની અને અભિચાર્યની પણ મથામણુ એ છે કે બાઈબલના શબ્દો દ્વારા પોષાયેલી આ કવિતા આધુનિક સાહિત્યનાં સાહચર્યો અને એના ધ્વનિઓ માટે કઈ રીતે પર્યાપ્ત થશે ? 'રાષ્ટ્રીય વિચારો'માં અભિચાર્ય નિરૂપે છે :

વારંવારની એની નિદ્રામાંથી ઊતરડેલી

આ કલાન્ત લાપામાં આજે બોલવું—

અ'ધાપો, એ એક મુખથી બીજે મુખ અડવડિયાં ખાય છે

ઈશ્વર અને ચમરકારોને જેને વર્ણવેલા તે આ લાપા બોલે છે :

મોટરકાર, બોમ્બ, ઈશ્વર.

ભૂતકાળ અને વર્તમાનના આ તણાવ ઉપરાંત, આ મુખ્ય તણાવ પર બીજા અનેક તણાવોની જાળગ્રંથિ અભિચાર્યમાં જોવાય છે. અભિચાર્ય આ કારણે, વિરોધાભાસનો કવિ કહેવાયો છે. અગત્ય વ્યક્તિજીવનને સમૂહજીવન સાથે, વ્યક્તિસ્મૃતિને પ્રજા સ્મૃતિ સાથે, ધર્મસામગ્રીને ધર્મ-નિરપેક્ષ લાવાલિવ્યક્તિ સાથે, બાહ્યકાળના સંસ્કારોને પુણ્યસંવેદનાઓ

લેખકોને માહિતી પત્રકો લરી મોકલવા વિનંતી

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ તરફથી ગુજરાત સરકારની આર્થિક સહાયથી ગુજરાતી સાહિત્યકોશ તૈયાર થઈ રહ્યો છે. ઈ. સ. ૧૯૫૦ પૂર્વેના કૃતિઓ અને કૃતિઓ વિશેના પહેલો ગ્રંથ મુદ્રણમાં જવાની તૈયારીમાં છે. ઈ. સ. ૧૯૫૦ પછીના ગ્રંથકારો અને મહત્વની કૃતિઓ વિશેના બીજા ગ્રંથની કામગીરી આરંભાઈ ચૂકી છે. ગ્રંથકારો વિશેની અધિકૃત માહિતી કોશમાં આપી શકે એ હેતુથી એમની પાસેથી (અને દિવંગત ગ્રંથકારો જાણીતમાં એમનાં સ્વજનો પાસેથી) નિયત માહિતીપત્રકમાં માહિતી મેળવવાનું વિચાર્યું છે. કોશમાં ગ્રંથકારોની પમંદગીનાં ઘોરણો હોવાનાં, પણ આ માહિતીપત્રક સૌ ગ્રંથકારોના લગાય એ અપેક્ષિત છે કેમ કે એ માહિતી કોઈ ને કોઈ રીતે કોશને ઉપયોગી નીવડશે તે ઉપરાંત ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ આ સામગ્રીને એક કાયમી સંચય તરીકે સાચવવા ઇચ્છે છે. એ સંચય અભ્યાસીઓને કોઈ પણ સમયે કામ આવી શકે. આ માહિતીપત્રકો લેખકોને મોકલવાનું થોડા સમયમાં શરૂ થશે પણ જેમને ઓકટોળરની આખર મુદ્દીમાં ન મળે તેઓ નીચેને સરનામેથી અવશ્ય મંગાવી લઈ સાહિત્યકોશના મૂલ્યવાન કાર્યને પોતાનો સહકાર આપે એવી આગ્રહલરી વિનંતી છે.

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ
નદી કિનારે, આશ્રમ માર્ગ,
અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૮

જયંત કોઠારી
મુખ્ય સંપાદક,
ગુજરાતી સાહિત્યકોશ

ચાંદાસૂરજઆલ ઉજળતાં ડૂવાજળમાં.
 જળ બિલ્લીના ટોપ.
 ટોપ શમે જળમાં જળ ચઈ.
 આંખ ઝખોળે વેલા.
 પીપળ નાનો બાઝે ઇંટને.
 જળની સાપણ ખાય ધૂમરિયાં.
 હિંચે ટોડા જળહેલારે.
 બેઉ ટોડલા જળને તાકે.
 ફોસ લખાયા ટોડવિથેથી.
 જળ પાસે આવી ખમચાયા.
 ફોસ પોટલાં જળમાં પેલાં.
 જળે ઝગકતું મચ્છીઓનું પેટ.
 ત્રાંસું તીર ચઈ સરે કચબો જાંડે જાંડે.
 ને જાંચકાયા ફોસ.
 જળનાં મસ્તકે ફોસ ભરાયાં.
 વસ્ત ઉલગતા થયા પણ છ.
 ને ચાલ્યા પોરી.
 બાવળ બાવળ બોલ્યા ચાકળા.
 થાળે આવ્યા ફોસ.
 ફળે ફોસથી જળની ઝાળ.
 ચાલે નીકર્મા મસ્તકે ખજખજ.

સાંજના ગાડામાં.

લયેઈ શિયાળો.

સીમની કરોડ પર ચાલે ગાડાવાટ.

જાડતી ધૂળ ફિરણોમાં થાય સોનું.

સૂરજ કાળા ઘડામાં પૂરાય.

લગકારા લે કુહાડો જંગલ પર.

ઢળી પડે સીમ.

ગાડાવાળાની જાતીમાં ડચૂરો.

ઝણઝણે એની કરોડ.

નસોનું તાપણું તતડે.

ચાલે અંધારિયા પેટાળમાં આગિયાનાં ઝરણ.

બહુ દૂર નથી જાપરું.

આઘે નથી હોડો.

નથી છેટો ચૂડલો.

ને કરાંડીનો ચળકેતો અગ્નિ.

કલ્પ્યું નહોતું તેવું છે આ.
એનો પડછાયો અડધો અંદર
ને પડધો બહાર.

ગાંસઠી અંધારું.
એની નીચે દબાઈ તરફડે દીવો.
ફાંટમાં કળશી પહાણા ને ગોખમાં હોકલી.
એક વાંસ ચઢીને માયાનો મણિ દેખાડે.
કોરેમોરે કરચણું ને માંચ મંજરી આંખાન
એકાદ છમકણું થશે એમ હતું.
આ બન્યું દરમ્યાનમાં જ.
નેપું કે

એ ઉજળ્યું ને નાહું.
પૂંઠે ક્યોં ચીપિયો લઇને.
હોલવાયું તો સોપો.
સળગ્યું તો રોટલી શેકાય.
આથેથી ગોફણમાં પથરો મૂકી રમરમાવે.
ગરુણ કરતો આવી વાગે ટાલકામાં.
ખારી રાતી ધારને જીલ લાંબાવી ચાખી.
ચાખ્યા જ કરી.
બધું લાન ગૂમ.

રાવળ પટેલ કૃત (સ્વ. હંશીલાલની યાદમાં પદાવલિની દૃષ્ટિએ)

—નીતિન મહેતા

અદ્યતન કવિતામાં જેનો વિશિષ્ટ અવાજ છે તે કવિ રાવળ પટેલ આપણી ભાષાનો જોડો સંવેદનશીલ ભાષાપ્રત કવિ છે. ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા, તળપદી પદાવલિનો, આગવો મિઞ્જળ પ્રગટ કરવાની શક્તિ, કાવ્યમાં શબ્દ દ્વારા કાંતિગુણ પ્રગટાવી ભાષાને પોતાની ચેતનાના અર્ક વડે અજવાળવાનું કવિકર્મ રાવળની કવિતામાં જોવા મળે છે. સાથે સાથે વેદના અને વ્યંગ-અનેતુ વિલક્ષણ મિશ્રણ તેની કવિતાની આગવી ભાત રચવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે.

‘સ્વ હંશીલાલની યાદમાં’ રાવળની તથા આપણી ભાષાની એક મહત્ત્વની રચના છે. કવિએ અહીં મરશિયા જેવાં લોકસાહિત્યના પ્રકારનો ઉપયોગ નરી રુરુદ્ધિશા પ્રગટ કરવા માટે નથી કર્યો. અહીં કાવ્યમાં તો મરશિયાની વિરમ્મના છે. રાવળએ વિશિષ્ટ રીતે આ કાવ્યપ્રકારની શક્યતાને હાસ્ય, વ્યંગ અને કટાક્ષના સ્તરે નાણી જોઈ છે. સાથે સાથે આ કાવ્યમાં વિરોધી હકીકતોનો સંનિધિ રચતી ઉક્તિશૈલીનો પણ કાવ્યના વાતાવરણના બે સ્તર પ્રગટ કરવા માટે એક પ્રયુક્તિ તરીકેનો વિનિયોગ કવિએ કર્યો છે. અમુક કાવ્યપ્રકારમાં અમુક જ પ્રકારની ભાષા યોગ્ય જોઈએ તેવું માનનારા વિવેચનને સામે છેડે જઈ આ રચના બેસે છે. અહીં કવિએ મરશિયાનો પ્રકાર સ્વીકાર્યો છે તેથી, લોકકવિતાને કારણે, સભાનતાથી સંસ્કૃત પદાવલિનો લગભગ પરિહાસ કર્યો છે. જ્યાં પણ સંસ્કૃત પદાવલિ પ્રયોજાઈ છે ત્યાં તે વિરમ્મના કે ઉપહાસ માટે જ પ્રયોજાઈ છે. તળપદી, બોલચાલની પદાવલિનો વિનિયોગ અહીં રસક્રીય સ્તરે થયો છે. ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ યશસ્વંદ્ર, લાલશંકર ઠાકર, ચિત્રુ મોદી, અનિલ જોષી, રમેશ પારેખ જેવા કવિઓએ તળપદી પદાવલિને કાવ્યના સ્તરે સુધી લઈ જવાનો અભાવ પ્રયત્ન કર્યો છે. પછી એક એવો પણ ગાળો આવ્યો કે તળપદી પદાવલિ બરાબર જ કવિતા એવું સમીકરણ રચાયું અને કવિકર્મને નામે ખાલી અવકાશ જ રહ્યો. અત્યારે લખાતાં મોટાભાગનાં ગીતો તપાસતાં આની પ્રતીતિ થશે.

રાવળ ભાષા જોડે કુશળતાથી કામ લે છે. તે મોકળાશથી ભાષામાં હરફેર છે તેનો પરિચય તેના આ કાવ્યમાં થાય છે. વિદ્વાપ જેવું કાવ્ય લઈ તેને સામે છેડે જઈ વ્યંગ કટાક્ષ, નર્મભર્મ અને હાસ્યનો ઉપયોગ રાવળ કરે છે. રાવળ બે વિરુદ્ધ છેડાની વસ્તુને એકબે પંડળે મૂકી, ગ્રાસની પંડળે પંડળે અળવીતરી

યોજના કરી, વિરુદ્ધ છેડાની વિજેતાને આનુઆનુમાં મૂકીને અતિશયોક્તિ, ઉપમા-યોજના, શ્લેષ દ્વારા વિરુદ્ધના સજ્જ હાસ્યકદાક્ષ કરે છે. તળપદી પદાવલિને કાવ્યસમર્પક રીતે, તેનાં ઉચ્ચારણો અને વિવિધ ધ્વનિઓ દ્વારા વિનિયોગ કરી કાવ્યનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. અહીં ચયેલી સજ્જાનતાપૂર્વકની શબ્દપસંદગી, યોગ્ય સ્થાનમાં, યોગ્ય ક્રમમાં, યોગ્ય સંદર્ભ માટે રાવજી યોગ્ય શબ્દો યોજે છે. તેની ભાષાયોજના દ્વારા ભાવનું રૂપ કાવ્યમાં સર્જાતું આવે છે. જે શબ્દોને પુનરાવર્તનથી પણ પર્યાયો મૂકીને પણ ન બદલી શકાય, સ્થાનફેર ન થઈ શકે તેવા શબ્દો રાવજી કાવ્યના રસક્રીય વાતાવરણને માટે પ્રયોજે છે. આ સંદર્ભમાં હવે તેની કવિતાની પદાવલિ તપાસીએ.

કાવ્યની શરૂઆત પ્રશંસાત્મક અતિશયોક્તિથી થાય છે.

ગગન ગુફા ફાટી પડે ને તારા લખલખ થાય,

નીસર્યો તારો આત્મો અહીંથી હું શીલાલ,

અહીં ગગન અને ગુફાની સરખામણીના પાયામાં હીનોપમા રહેલી છે. ગગન જેવી ગુફા ફાટી પડે અને તેમાંથી તારા લખલખ થાય એવી જ રીતે હું શીલાલ તારો આત્મા અહીંથી આલ્યો ગયો. આમ કવિએ ગગનને ગુફા તરીકે કદમ્બુ તથા તારાને લખલખ કરતા કદમ્બા. હું શીલાલ વિગેરેની અતિશયોક્તિથી શરૂ થતી કઠી સોરઠાના કાકમાં આલે છે. હું શીલાલની વિદાયથી બહુ શું શું થઈ ગયું તે રુરુદિષાની માત્રામાં અતિ ગંભીરપણે કવિ ઉચ્ચારે છે. ‘લખલખ’ની દ્વિરુક્તિમાં વેદનાની માત્રા જોઈ શકાય છે તે સાથે સાથે તેની પાછળનો વ્યંગ પણ છૂપો રહેતો નથી.

ઝાંઝાં ધર પાદર થયાં ઝાંઝી માનવગત;

સૂરજ રોડું થઈ ગયો મરતાં હું શીલાલ.

હું શીલાલના જવાથી ધર, પાદર. માનવગત બધાં જ બહુ નિસ્તેજ બની ગયાં. આમ પ્રથમ ત્રણ પંક્તિમાં હું શીલાલની ખોટને કારણે શું શું થયું તેની કવિ ગંભીરતાથી નોંધ લે છે. ‘આત્મ્યો’ જેવો લોકમોલીનો શબ્દ તેના ઉચ્ચાર સમેત જ કવિ અહીં પ્રયોજે છે. શબ્દના નાદતત્ત્વનો અને તે દ્વારા જાગતા આત્મીયતાના ભાવને, તેની tonal value દ્વારા કવિ અહીં પ્રકાશિત કરે છે. કવિ આગળ સૂરજને રોડું થઈ ગયેલો કદમ્બે છે. પણ તરત જ પાંચમી પંક્તિમાં બે વિરોધી વસ્તુને સામસામે અથડાવી તેની સંઘોષસ્થિતિ દ્વારા હાસ્ય નિપ્પન્ન કરે છે. મરણિયામાં અતિ પ્રશંસા છે, મરણિયાના અતિ પ્રશંસાના તત્ત્વને કવિએ અહીં એક પ્રયુક્તિ તરીકે સ્વીકાર્યું છે પણ તેના ઉપયોગ મરનારના વ્યંગમાં થાય છે, તેથી હાસ્ય નિપજે છે.

પીપળ ઝળ ખરી પઠી ખરી મરદની મૂછ;
રંગપો મરદોને મળ્યો મરતાં હુંશીલાલ.
જીવતાં મુજથી ના થયું જે થયું છાનું થયું,
તે રચું મરશિયા આજ મરતાં હુંશીલાલ.

કવિ 'હુંશીલાલ'નાં પુનરાવર્તનોમાં ગીતમાં આવતી ધ્રુવપંક્તિની જેમ વિલાપના સૂરને દબાવે છે તો સાથે સાથે વિરુદ્ધ છેડાની ભાષાના સ્ફોટમાંથી હાસ્ય નિષ્પન્ન કરતા જાય છે. પ્રકૃતિમાં હુંશીલાલના મૃત્યુથી બનેલી ઘટના અને મરદની મૂછ ખરી પઠી તેવી લૌકિક છતાં અશક્ય ઘટના પણ કવિ સાથે જ મૂકે છે. આ અતિશયોક્તિની પાછળ છૂપાયેલો વ્યંગ સર્વ જગ્યાએ કાવ્યમાં 'અન્ડર ટોન' માં ચાલ્યા કરે છે. મરદોને હુંશીલાલ મરતાં રંગપો મળે છે. હુંશીલાલના આરિત્ય વિશે પણ આડકતરો કટાક્ષ કરવાનું કવિ ચૂકતા નથી. આથી, કવિ એકરારના ટોનમાં કહે છે કે જે જીવતાં મારાથી થયું નહીં, હુંશીલાલ વિશે જે કંઈ જીવતાં થયું તે છાનું થયું તેથી આજ તેના મરશિયા રચું છું.

આ પ્રથમ ખંડમાં આવતા વિલાપની જોડે સૂક્ષ્મપણે હાસ્યનો તંતુ વણાયેલો જોઈ શકાય છે. અતિશયોક્તિ દ્વારા કવિ હુંશીલાલના ચરિત્રને ફૂલાવે છે, મોટું બનાવે છે પણ એક જ પંક્તિમાં સાથે સાથે બીજી વિરોધી અવસ્થા જગાવતી શબ્દ યોજના દ્વારા અતિશયોક્તિનો જાણે કવિ છેદ ઉઠાડે છે. અને અતિશયોક્તિથી ઊધ્વગતિ પામેલા હુંશીલાલ 'મરદની મૂછ ખરી પઠી.' 'રંગપો મરદોને મળ્યો' 'જે થયું છાનું થયું', જેવા વાક્યાંશોથી નીચે પટકાય છે. કાવ્યની ભૂમિકામાં જ હુંશીલાલના હૃદયચિત્રની રેખાઓ ઉપસતી આવે છે. શબ્દોના મૂળ અર્થોને રાવજી ખોતરી નાખે છે અને તે દ્વારા હાસ્ય-કટાક્ષની માત્રાને વિકસવાનો અવકાશ રચી આપે છે. આ વ્યવસ્થા સમગ્ર કાવ્યયોજનામાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે. અહીં કાવ્યની પદ્ધતિની યોજનામાં વાંચિતા લખેલી છે. 'ગગન ગુફા ફાટી પડે, 'ઝાંખી માનવજાત,' સૂરજ રોડું થઈ ગયો' જેવાં વાક્યોમાં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને કવિ અહોભાવથી આલેખે છે. પણ પંક્તિના બીજા ભાગમાં ચિત્રની સામેનો વિરોધી અર્થ પણ મૂકી આપે છે. પંક્તિના પ્રથમભાગમાં ઘણીવાર ગુણગાનનો કાકુ સંભળાય છે તો તેના ઉત્તર ભાગમાં વિરોધી અર્થ જોવા મળે છે. ઘણીવાર એક પંક્તિમાં અને બીજી પંક્તિમાં આવાં પરસ્પર વિરોધી લક્ષણો જોવા મળે છે. 'જીવતાં મુજથી ના થયું જે થયું છાનું થયું' જેવી પંક્તિમાં આવતાં વિરોધી વ્યંગ-કટાક્ષ તીવ્રપણે વ્યક્ત થાય છે. તો અહીં પ્રામાણિક એકરારનો દેખાવ વ્યંગ સાથે ચાલે છે. બીજું

એકેના એક ઉપમેયને કવિ અનેક ઉપમાનોથી વર્ણવે છે, આ યોજના પણ સમગ્ર કવિતામાં જોવા મળે છે આથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની અનેક છબિઓ દાસ્યના વિલાવ માટે ઉપસતી આવે છે આગળ કાવ્યમાં હવે કવિનો કાદુ બદલાય છે

ઉંઘણીની આખોમા હે પૂન્ય

તમારી સલા શિખામણ કમન સરીખી કોળે ।

અહીં કવિ હુંશીલાલને આદરપૂર્વક સંબોધન કરે છે અહીં સંબોધનની રીતીમાં વિપરીત લક્ષણ પ્રયોગ્ય છે આમ તો આખું કાવ્ય લક્ષણોના વિપરીતાદેશોને સ્ફુટ કર્યા કરતું આગળ વધે છે. હુંશીલાલની રેખાચિત્રમાં તો સ્પષ્ટપણે જોણી સાધ્યવસાના લક્ષણોનો વિનિયોગ કાવ્યાત્મક પ્રવૃત્તિ તરીકે થયો છે. ‘પૂન્ય’ નો કાદુ જ હુંશીલાલના મદલમાં જુદો જ ભાવસદભ જગહે છે મગતા માણસની તો કવિ વાત જ નથી કરતા પણ જે ઉંઘણી છે તેઓની આખોમાં પૂન્યની સલા-શિખામણ કમનની જેમ કોળે છે અહીં આવતો ‘સરીખી’ શબ્દ ઉપમાવાચક છે તો તળપટ્ટી પદ્યવ્યવસ્થા ‘સલા’ શબ્દ ઉચ્ચાર રૂપે જ ‘સલાહ’ ને સ્થાને આવે છે હુંશીલાલની કહેવાતી બબલતા અહીં તો તુચ્છતા રૂપે જ ઉવડતી આવે છે. પાત્રો તરત જ કવિ કહે છે,

જવતે જવ તમે બહુ ખટક્યા

ખટક્યા ચંપવની ઉપસેવી ખીલી જેવા

શરીરની કોઈ ખોડ સમણા ખટક્યા.

‘અનન શુકા કાગી પડે’ જેવી અતિશયોકિતમાથી કવિ તરત જ હુંશીલાલના મરણનિમિત્તે તેમને ચંપવની ખીલી તથા શરીરની ખોડ સાથે, સરખાવી નીચે ઉતારી દે છે. હુંશીલાલ જીવતા હતા ત્યારે ચંપવની ઉપસેવી ખીલીની જેમ તથા શરીરની ખોડની જેમ ખટક્યા. બે ઉપમાઓ દ્વારા અહીં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વનો પરિચય થાય છે, તેનું વ્યક્તિત્વ કેટલું ત્રાસજનક, પીડાજનક અને અણગમતું તથા ટાળી ન શકાય એવું ખીજને માટે હતું તે કવિએ ‘ખટક્યા’ ના ત્રણ પુનરાવર્તનો દ્વારા દર્શાવ્યું છે. જો કે ‘ખટક્યા’ ક્રિયાપદ વેદનાની પીડા બતાવતું નથી પણ અસ્વસ્થતાનું મુશ્કેલ બની ગયું છે ઉપમા અહીં દાસ્યના વિલાવ માટે જ ઘરેલું સંદર્ભ સાથે પ્રયોગ્ય છે. આ ઉપમાઓ દ્વારા કવિ અમાની જેમ ચામખો પણ મારી લે છે.

આમ આગળની પંક્તિઓમાં અતિશયોકિતથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને દર્શાવે છે, છોડે ચડાવે છે, અને તરત જ ઉપમાની યોજનાથી, તેમાં જ

પાઠી તેના વ્યક્તિત્વે નીચે પટકે છે. આ રીતે કવિ હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વના જે આમસામા દુવો વચ્ચે સંકર્ષણ વિકર્ષણ જગાવે છે અને તેમાંથી જ હાસ્ય નિષ્પન્ન થતું આવે છે.

હવે ફરી પાછો મરશિયાનો ઢાળ બદલાય છે. કવિ ફરી અતિશયોક્તિ વડે બે દૂરની વસ્તુને પાસે પાસે ખેંચી લાવે છે.

એક ઘરના આદમી નહોતા તમે.....

હે હું સકલ સંઝાસની લીંતો ઉપર

પણ આપના ચહેરા ચગે

હે મુરખી,

આપનો ચહેરા

પ્રભુના નામ જેવો યાદ કરવાનો અમારે

કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક

હજી અંધારામાં ચમક્યા કરે છે.

આગિયા જેવો,

‘એક ઘરના આદમી નહોતા તમે...’ માં હુંશીલાલના ચારિત્ર્યનો નકશો ખુલ્લો થાય છે. અને આ ઘટનામાં જ શ્લિષ્ટ અર્થ જોઈ શકાય છે. પછી તરત જ કવિ તેને ‘હે હું.’ પણ કહે છે. અને અતિશયોક્તિ દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વને ઊંચે ચડાવે છે. પણ તરત જ બાજુમાં સંઝાસની લીંતો ઉપર ચગતા તેના ચહેરાને ગોઠવી દે છે. અહીં વ્યંગ વધારે ખરજીટ બને છે. કવિની અતિશયોક્તિમાં પ્રગટલતા છે. ‘હું’ જોડેનાં સાહચર્યો તથા સંઝાસની લીંતો પર જે અશ્લીલ લખાય તેનો વિષય હુંશીલાલ બન્યા. હુંશીલાલનું વિષયી વ્યક્તિત્વ બંને સાહચર્યોની સહોપસ્થિતિ દ્વારા હાસ્ય નિર્માણ થાય છે. એક બાજુથી હુંશીલાલનો ચહેરા પ્રભુના નામ જેવો છે તે કવિ કહે છે તો તરત જ તે ઉપમાનો બીજી ઉપમા દ્વારા છેદ ઉઠાડી કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક છે એવું કહી દે છે. આમ ઈશ્વર, કોપરાની શેષ તથા અંધારામાં ચમક્યા કરતા આગિયા જેવો ચહેરા—આ ત્રણે ઉપમાઓ જોડેનાં સાહચર્યો દ્વારા ખરેખર તો વિરમ્બનાનો જ રચના થાય છે. ‘એક ઘરના આદમી નહોતા’ માં હુંશીલાલની લંપટતાનાં દર્શન થાય છે. તો આગળ વર્ણવી ગયા તે ઉપમાઓ દ્વારા હુંશીલાલનાં વિરોધી, અનીતિમય અનેક ચરિત્રો કવિ તાદ્દશ કરે છે. અહીં હુંશીલાલના વ્યક્તિચરિત્રને ઉપસાવવા માટેનું ગંભીર પ્રયોજન કવિને અભિપ્રેત

એકના એક ઉપમેયને કવિ અનેક ઉપમાનોથી વર્ણવે છે. આ યોજના પણ સમગ્ર કવિતામાં જોવા મળે છે. આથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની, અનેક છબિઓ હાસ્યના વિલાવ માટે ઉપસતી આવે છે. આગળ કાવ્યમાં હવે, કવિનો કાકુ બદલાય છે.

જિંઘણશીની આંખોમાં હે પૂન્ય

‘તમારી સલા શિખામણ કમગ્ર સરીખી કોળે !

અહીં કવિ હુંશીલાલને આદરપૂર્વક સંબોધન કરે છે અહીં સંબોધનની શૈલીમાં વિપરીત લક્ષણ પ્રયોગ્ય છે. આમ તો આખું કાવ્ય લક્ષણોના વિપરીતાથોને સ્ફુટ કર્યા કરતું આગળ વધે છે. હુંશીલાલની રેખાચિત્રમાં તો સ્પષ્ટપણે જોણી સાધ્યવસાના લક્ષણોનો વિનિયોગ કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે થયો છે. ‘પૂન્ય’ તો કાકુ જ હુંશીલાલના સંદર્ભમાં જુદો જ ભાવસંદર્ભ જમીડે છે. જગતા માણસની તો કવિ વાત જ નથી કરતા પણ જે જિંઘણશી છે તેઓની આંખોમાં પૂન્યની સલા-શિખામણ કમગ્રની જેમ કોળે છે. અહીં આવતો ‘સરીખી’ શબ્દ ઉપમાવાચક છે તો તળપદી પદાવલિનો ‘સલા’ શબ્દ ઉચ્ચાર રૂપે જ ‘સલાહ’ ને સ્થાને આવે છે. હુંશીલાલની કહેવાતી ભગ્યતા અહીં તો તુચ્છતા રૂપે જ ઊઘડતી આવે છે. પછી તરત જ કવિ કહે છે.

જીવતે જીવ તમે બહુ ખટક્યા

ખટક્યા ચંપલની ઉપસેલી ખીલી જેવા

શરીરની કોઈ ખોડ સમણા ખટક્યા.

‘જનન ગુફા કાઠી પડે’ જેવી અતિશયોક્તિમાંથી કવિ તરત જ હુંશીલાલના મરણનિમિત્તે તેમને ચંપલની ખીલી તથા શરીરની ખોડ સાથે, સરખાવી નીચે ઉતારી દે છે. હુંશીલાલ જીવતા હતા ત્યારે ચંપલની ઉપસેલી ખીલીની જેમ તથા શરીરની ખોડની જેમ ખટક્યા. બે ઉપમાઓ દ્વારા અહીં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વનો પરિચય થાય છે, તેનું વ્યક્તિત્વ કેટલું ત્રાસજનક, પીડાજનક અને અણગમતું તથા ટાળી ન શકાય, એવું બીજાને માટે હતું તે કવિએ ‘ખટક્યા’ નાં ત્રણ પુનરાવર્તનો દ્વારા દર્શાવ્યું છે. જો કે ‘ખટક્યા’ ક્રિયાપદ વેદનાની પીડા બતાવતું નથી પણ અસ્વસ્થતાનું મૂલક બની રહે છે. ઉપમા અહીં હાસ્યના વિલાવ માટે જ ઘરેલું સંદર્ભ સાથે પ્રયોગ્ય છે. આ ઉપ-
માઓ દ્વારા કવિ અપાની જેમ ચાળખો પણ મારી લે છે.

આમ આગળની પંક્તિઓમાં અતિશયોક્તિથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને દર્શાવે છે, જોયે ચડાવે છે, અને તરત જ ઉપમાની યોજનાથી, તેમાં કિંઈ

પાઠી તેના વ્યક્તિત્વને નીચે પટકે છે. આ રીતે કવિ હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વના બે આમસામા ધ્રુવો વચ્ચે સંકર્ષણ વિકર્ષણ જગાવે છે અને તેમાંથી જ હાસ્ય નિષ્પન્ન થતું આવે છે.

હવે ફરી પાછો મરશિયાનો ઢાળ બદલાય છે. કવિ ફરી અતિશયોકિત વંડે બે દૂરની વસ્તુને પાસે પાસે ખેંચી લાવે છે.

એક ધરના આદમી નહોતા તમે.....

હે હું સકલ સંડાસની ભીંતો ઉપર

પણ આપના ચહેરા ચગે

હે મુરખી,

આપનો ચહેરો

પ્રભુના નામ જેવો યાદ કરવાનો અમારે

કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક

હજી અંધારામાં ચમક્યા કરે છે.

આગિયા જેવો,

‘એક ધરના આદમી નહોતા તમે...’ માં હુંશીલાલના ચારિત્ર્યનો નકશો ખુલ્લો થાય છે. અને આ ઘટનામાં જ સ્પષ્ટ અર્થ નોંધ શકાય છે. પછી તરત જ કવિ તેને ‘હે હું’ પણ કહે છે. અને અતિશયોકિત દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વને જાંચે ચડાવે છે. પણ તરત જ બાબુમાં સંડાસની ભીંતો ઉપર ચગતા તેના ચહેરાને ગોઠવી દે છે. અહીં વ્યંગ વધારે જરૂર બને છે. કવિની અતિશયોકિતમાં પ્રગલ્ભતા છે. ‘હું’ જોડેનાં સાહચર્યો તથા સંડાસની ભીંતો પર જે અસ્લીલ લખાય તેના વિષય હુંશીલાલ બન્યા. હુંશીલાલનું વિષયી વ્યક્તિત્વ બને સાહચર્યોની સહોપસ્થિતિ દ્વારા હાસ્ય નિર્માણ થાય છે. એક બાબુથી હુંશીલાલનો ચહેરો પ્રભુના નામ જેવો છે તે કવિ કહે છે તો તરત જ તે ઉપમાનો બીજો ઉપમા દ્વારા છેદ ઉઠાડી કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક છે એવું કહી દે છે. આમ ઈશ્વર, કોપરાની શેષ તથા અંધારામાં ચમક્યા કરતા આગિયા જેવો ચહેરો—આ ત્રણે ઉપમાઓ જોડેનાં સાહચર્યો દ્વારા ખરેખર તો વિડમ્બનાનાં જ રચના થાય છે. ‘એક ધરના આદમી નહોતા’ માં હુંશીલાલની લંપટતાનાં દર્શન થાય છે. તો આગળ વળી ગયા તે ઉપમાઓ દ્વારા હુંશીલાલનાં વિરોધી, અનીતિમય અનેક ચરિત્રો કવિ તાદ્દશ કરે છે. અહીં હુંશીલાલના વ્યક્તિચરિત્રને ઉપસાવવા માટેનું ગુંભીર પ્રયોજન કવિને અભિપ્રેત

નથી. કવિના હાસ્યમાં નિર્બંધ કટાક્ષ છે અને કરુણ વિલાપની જોડે નર્મ-નર્મ તથા ખડખડાટ હાસ્યનો વ્યાપ પણ કવિ સિદ્ધ કરતા જાય છે. આ બધાં વડે હુન્શીલાલના વ્યક્તિત્વનાં વિવિધ પાસાંઓ વ્યક્ત થતાં જાય છે. કવિએ અહીં સલાનતાપૂર્વક શબ્દપસંદગી કરી છે જેથી વિવિધ અર્થ-અભાસ ધરાવતા શબ્દો વિરોધી અર્થ નિબંધન કરે તે માટે કવિએ તે શબ્દોને સાથે સાથે જોડ્યા છે. વિરોધી હકીકતોની સંનિધિ પણ કવિની ભાષાની સલાન યોજના દ્વારા રચાતી આવે છે જેથી હાસ્ય-કટાક્ષ નિબંધન થતાં આવે છે.

શ્રી વિલસ તમારો ચયો અહોહો !

ઠેર ઠેર સમશાનો ઝગઝગ

અંદણની અંદણની રહેયો પ્રગટી

બાપા હજી બળે છે... ..

આંખોની પછવાડે રડતાં

ગામ નદીને નાનાં.

અક્ષા બિડો બની ગયો.

ને પરવત હોયો પડિયો

બાપા હીંગ ભળેલી દાળ તણા તું દડિયો

(જળવપુરની ખડખડી શેતરંજ જેવી પંગત)

હાવાં પથરાતી (ખોટ તમારી નથી સાલતી કોને ?)

કુશકી જેવા રહેરા રઝળે

નગર છાંજિયાં લેતાં

શ્રીવિલસ તમારો માન્યામાં ના આવે

સચરાચર હે હજી તમારા યૂકે તણી લીનાશ હવામા.

અહીં આવતા વર્ણનમાં, મરશિયાતી ભાવમતિમાં આવતા વિગતમાં, કવિ-કર્મની સલાનતા જોઈ શકાય છે. તળપદી પદાવલિનું કૌવત તેમાંથી ક્રમશઃ પ્રગટ થતું આવે છે. હુન્શીલાલના જવાબી શું શું થયું તેનો અતિશયોક્તિભર્યો તથા અળવીતરો અહેવાલ કવિ આપે છે, આ માટે કવિએ તળપદી ભાષા પાસેથી જ વધુ કામ લીધું છે. અલગત અહીં ‘શ્રીવિલસ’, ‘સચરાચર’ જેવા સંસ્કૃત શબ્દો આવે છે ખરા પણ તે માત્ર વિડમ્બના દર્શાવવા જ આવે છે. ‘અંદણની અંદણની’ જેવા રવાનુકારી શબ્દો અતિશયોક્તિ માટે પ્રયોજવા છે. તે ‘હાવાં’ - ગાંદમ રચનામાં આવતો શબ્દ વ્યંગથી ગંભીરપણાનો નિર્દેશ કરે છે.

અહીં વચ્ચે કટાવના ટુકડાઓમાં વિલાપનો સૂર દ્રુત બને છે તો પ્રલંબ વાક્યો-
માં તેની વિલંબિત ગતિ પણ સાંભળી શકાય છે. અહીં આવતો કરુણ આભાસી
છે. મુખ્ય તો તે વેષે અહીં હાસ્ય જ છે. કવિની અળવીતરી પ્રાસરમત તથા
શબ્દસંયોજના દ્વારા સધાતી અર્થગત, બોલીગત તથા ધ્વનિગત પ્રયોગવક્તૃતા
અને અતિશયોક્તિ દ્વારા વ્યંગ જ પામી શકાય છે. હુંશીલાલના શ્રીવિલયથી
બીજો સ્મશાનો ‘ઝળ ઝળ’ થાય છે. ‘ઝળ ઝળ’માં ઐશ્વર્યનો ભાવ છે. સ્મશાનો
ઉદ્ભાસથી ઝળઝળી ઊઠ્યાં તેવો ધ્વનિ અહીં લેવો પડે. ‘અહો હો !’ માં વિલાપ,
તથા અતિશયોક્તિનો સૂર સાંભળી શકાય છે. તો ‘ઝળઝળ’ તથા ‘ઠેરઠેર’ની
દ્વિરુક્તિમાં ક્રિયાઓનું સાદૃશ્ય નોંઠ શકાય છે. આ સ્મશાનોમાં ચંદનની ચિત્તા
પ્રગટે છે. હુંશીલાલના મરણથી ગામ નદીનાળાં બીજો રહે છે. આ અતિશયોક્તિમાં
વ્યંગ તથા હાસ્યનું તત્ત્વ નોંઠ શકાય છે. પછી તરત જ કવિ આંતર પ્રાસ
યોજનાથી ‘અદલા બિલો’ ‘પરવત ઊંઘો પરિયો’ ‘પરિયો’ નેડે આવતો ‘દરિયો’
પ્રાસ તેના તુચ્છ વ્યક્તિત્વને તાદૃશ કરે છે. ‘હીંગ ભજેલી દાળ...’ ‘અદલા-
બિલો’માં વર્ણ સાદૃશ્યને કારણે રમત ભજેલી નોંઠ શકાય છે. ‘પરવત ઊંઘો
પરિયો’માં અતિશયોક્તિ છે તેથી આ સંદર્ભને કારણે વિદૂષકનો વ્યંગ અહીં
ભજેલો નોંઠ શકાય છે. આ પ્રકારની શબ્દરમત તથા પ્રાસયોજનાથી, અનર્થ
પણ સર્જાય છે. આગળ આવતી ઉંપમાઓ ‘જળલપુર...? ‘કુશકી જેવા ચહેરા’
કે નગર જાળિયાં લેતાં’ ના સજ્જારોપણ દ્વારા પણ વ્યંગનું સૂચન રહેલું નોંઠ
શકાય. અહીં ભાષાનો Negative identity પ્રગટ કરવા માટે કરેલો વિનિયોગ
રાવણની કવિ તરીકેની લાક્ષણિકતાને વ્યંજિત કરે છે. આ ભાષાના સંદર્ભે, તેની
વક્રોક્તિ, તેની નેડે સંકળાયેલાં મૂલ્યો આ બધાં વિરમ્બના પ્રગટ કરવા અહીં
યોજનામાં છે. ભાષાના ઉચ્ચારો મૂર્તશબ્દોની યોજના આ બધાં પણ કવિએ
કાવ્યના વાતાવરણને પોષક બનાવવા માટે યોજનાં છે.

હુંશીલાલનો શ્રીવિલય માન્યામાં આવતો નથી. આગળની પંક્તિઓમાં
અતિશયોક્તિ તથા ઉપહાસના તંતુનું પોત ગુંથાતું આવે છે. કવિ મરણ માટે
‘શ્રીવિલય’ જેવો ભારેખમ શબ્દ ચોંટાડે છે. અને હુંશીલાલની ઠેકઠી જ ઉડાવે
છે. હવે તો માત્ર સચરાચરમાં વ્યાપી ગયેલા હુંશીલાલના થૂંકની ભીનાશ જ
હવામાં છે. આમ ઈશ્વર સાથે હુંશીલાલને સરખાવી તેનો ઉપહાસ જ અતિશ-
યોક્તિ દ્વારા સિદ્ધ કરે છે.

આગળ તેના થૂંકનો મહિમા પણ કવિ સ્તવન રૂપે જ કરે
‘થૂંકે ઉપમેય વિવિધ ઉપમાનો વડે સાક્ષાત્કૃત થાય છે. અભના વર્ણ

રના સ્તવનમાં જે કાકુઓ આવે છે તેનો વિરમ્બના માટે અહીં ઉપયોગ થયો છે. તો તેની સાથે સાથે મરશિયામાં માણસના ગુણોની ગણના થતી આવે છે તેવો ટોન પણ અહીં લાગેલો છે. હુંશીલાલના ચૂંકના સ્તવન દ્વારા વિરમ્બના હાસ્ય, કંટાળ સ્થાનાં આવે છે. 'તમાર-તમારા'નાં પુનરાવર્તનોમાં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વના ગુણગાનનો સૂર જાયો ચડતો જાય છે અને પંક્તિના અંતિમે પછો-ચતાં હાસ્ય-કંટાળ નિષ્પન્ન થાય છે. હુંશીલાલના ચૂંકની અંગા, તેના 'ચૂંકની' ગામમાં થતી જે જે, તેના ચૂંકથી લાખો કરોડો રૂપિયા ભેગા થવા, બંગલા-ઓનું બેઠું થવું આવી અતિશયોક્તિ આગળ ચાલે છે. તેનાં ચૂંકથી બળગા થયેલા બે જણા ચોંટી જાય ત્યાં સુધીની અનર્થતાને કવિ સંખ્યાવે છે. પછી ફરીથી કવિ કહે છે-

તમારું ચૂંક ઔપધ લોકનું

તમારું ચૂંક અમરત મર્ત્યનું

તમારો ચૂંકનો જાગ્રોડ મારા દેવ.

તમારો ચૂંકનું આચમન લેવા કાળ દેવો જન્મ લેતા રાજ.

આમ ચૂંકના મહિમા સ્તોત્રમાં લખેલી અતિશયોક્તિ દ્વારા કવિ છેક દેવને પણ અહીં પૃથ્વી પર ખેંચી લાવે છે. લોકોનું ઔપધ, મર્ત્યલોકનું અમૃત, ચૂંકનો જાગ્રોડ, જેવા શબ્દો દ્વારા વાચાળતા અને નાટ્યાત્મકતા અને તેથી જોયા સ્તરમાં વ્યક્ત થતું મહિમાગાન પંક્તિ પંક્તિના સંખ્યા વચ્ચે અતિશયોક્તિ છિપમા, ઉપકની યોગના વડે વિલક્ષણ હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે. કવિની પાસે આ વિરમ્બના અને હાસ્ય પ્રગટાવવા મટિની સંજ્ઞા અનેક અર્થસંકેતો પ્રગટ કરનારી, શ્લેષના સ્તરે ચાલતી પદાવલિની યોગના છે. કવિને શબ્દોની છોછ નથી. પ્રત્યેક શબ્દ સંદર્ભના બળે કાવ્યાત્મકતા ધારણ કરે છે. કવિ ઘણું-વાર તો અતિશયોક્તિ દ્વારા કૃતક ફિલીસોફી ડોળે છે અને હાસ્ય નિષ્પન્નવે છે.

અને હવે ચૂંકની પ્રાસની સાંકળીને કવિ ફૂંકની જોડે આસાનીથી, કોઈ પણ પ્રકારના વ્યવધાન વિના જોડી દે છે. હવે તો હુંશીલાલ હયાત નથી તો શું કરીશું ? ફરી અતિશયોક્તિની વ્યંગભરી રમત કવિ શરૂ કરે છે. અહીં એ નોંધવાનું કે કવિ જે ભાષાની રમત શરૂ કરે છે તેના નિયમોનો પણ તેને અ્યાલ છે એટલે વિલાપ એ જ વિલક્ષણ હાસ્ય બને છે. આ બધામાં પણ કાવ્યનું સ્તર સાચવવાનું કવિ ભૂલતા નથી, તળપટ્ટી પદાવલિ પર જુદામ ગુમર્થા વિના તેની સ્વાભાવિકતાના ક્રમને જાળવીને, તેની કાવ્યાત્મકતાની શું જાણને પ્રગટ કરવાનો અવકાશ આપા ઢાળના; ભાવના પ્રત્યેક પરિવર્તને કવિ કરતા

થૂંકના મહિમા પછી ફૂંક પણ એમાં પ્રાસની સાંકળીથી જોડાઈ જાય છે. તેમાં વિલાપ કરનારનો સૂર આરોહ-અવરોહની ગતિમાં પંક્તિએ પંક્તિએ આવ્યા કરે છે. જે મૃત્યુ પામશે એના કાનમાં ઈષ્ટદેવની જેમ હુંશીલાલના નામની ફૂંક મારવાની કવિ વાત કરે છે. પછી તરત જે આરોહિત સ્વર અવરોહમાં પછીની પંક્તિમાં રૂપાંતર પામે છે. તરત જ કવિ કહે છે. ‘ગામનુ’ કૂતયુ’ મરશે અને તમારા નામની ફૂંક મારીશુ’ અહીં પંક્તિના કાકુમાં ફૂંક દ્વારા હુંશીલાલ નો મહિમા કવિ વર્ણવે છે તો બીજી પંક્તિમાં અવરોહ દ્વારા ખડખડાટ હાસ્ય પણ આવે છે, ‘બોઠી બાંમણી મરશે એને તમારા નામની ફૂંક મારીશુ’ અહીં પદ્મવલિની યોજના બોલચાલના લહેકા પ્રમાણે જ થતી આવી છે. રુદનનો કાકુ ધ્વનિત કરવા અહીં ‘ઉ’કારનો વધારે પ્રયોગ થયેલો, સમગ્ર પંક્તિઓની યોજનામાં જોઈ શકાશે. ઉચ્ચારની વાણીની પ્રયોગવૃત્તા પણ અહીં જોઈ શકાશે. ‘તમારા’ને બદલે ‘તમાર’ જેવો શબ્દ સહજ રીતે પંક્તિમાં આવી બેસી ગયો છે. હુંશીલાલના ચરિત્રની અવમાનના, તેના વ્યક્તિત્વનું સંકેતીય આવી પંક્તિઓમાં જોઈ શકાય છે. ‘મારીશુ’, ‘ગાશુ-ગાશુ’, ‘જાશુ-પીશુ’ની પ્રાસ યોજના, ‘અને’ તથા ‘એને’માં જોઈ શકાતો સંયોજન તથા સંબંધનો વિરોધ નોંધપાત્ર છે. અહીં જાણે કે એક વ્યક્તિ એક વિધાન કરે છે અને બાકીની વ્યક્તિ તેને કીલી લે છે એટલે ‘તમાર નામની ફૂંક મારીશુ’ એ ધ્રુવપંક્તિ સમૂહના ઉદ્ગાર રૂપે આવે છે. જ્યારે વ્યક્તિ વિશેના કે અન્ય સંદર્ભો એ એક વ્યક્તિ દ્વારા વિલાપના સ્વરમાં ઉચ્ચારાતા હોય તેનું લાગે છે. કવિ તો સવારે, સાંજે હુંશીલાલનું લજન પણ ગાય છે. તેમના નામની રટણાથી મરતી વખતે સ્વર્ગે જવાની ખેવના પણ રાખે છે. આમ અતિપ્રશંસા દ્વારા સન્માની અતિ શયોક્તિ નર્પી હાસ્યને પ્રગટ કરે છે. ‘ગાશુ’ ‘જાશુ’ ના પ્રાસમાં ‘ઉ’ કારનાં આવતાં પુનરાવર્તનો વિલાપના સૂરની તીવ્રતા દર્શાવે છે અને તેમાંથી વિડમ્બના, હાસ્ય અને કેટલાક જન્મે છે.

પછીથી મરશિયામાં છાતી ફૂટીને જે લહેકાથી હાય-હાયના સામૂહિક વિલાપનો ધ્વનિ લગે તે રીતે સાચવીને, સંયમપૂર્વક, જરા પણ વિવેક ગુમાવ્યા વિના, વ્યર્થ લંગાણમાં તણાયા પિના, હવે કવિ ‘હાય-હાય’ના આઘ અંત્ય પ્રાસોથી હુંશીલાલના મરણના વિલાપને ચગાવે છે.

‘હાય-હુંશીલાલ હાય હાય’

હાય રૂપાળો હાય હાય

સાત ખોટના હાય હાય
આંખની કીકી હાય હાય
ભીડનું મોતી હાય હાય
સાકરથેલો હાય હાય
કન્યાથેલો હાય હાય

અહીં સપાટી પર વિલાપ છે પણ તેની ભીતર તો નર્મ-નર્મ હાસ્ય અને કટાક્ષ જોવા મળે છે. ‘હાય હાય’માં છાતી ફૂટવાનો, ફૂસકાનો સામૂહિક ધ્વનિસંભળાય છે. આ માટે કવિએ આઘમાં, મધ્યમાં, અંતમાં ‘હ’ કારના ધ્વનિઓ ગૂંથ્યા છે. અને તેને અતિશયોક્તિ તથા ઉપમાઓનો વળ પણ ચડાવ્યો છે. વિશેષરૂપથી હું ‘શીલાલવનું’ વ્યક્તિત્વ બાંધવાનો પ્રયત્ન છે. તેને રૂપાળા, સાત ખોટના આંખની કીકી જોવા તો ભીડનું મોતી પણ કહ્યા છે, અને તરત જ આ અતિશયોક્તિમાંથી સૂર બદલીને તેને ‘સાકર થેલો’ કવિ કહી દે છે. અહીં જ કવિ અટકતા નથી તેને ‘કન્યાથેલો’ પણ કહી દે છે અને આનો સંબંધ ‘એક ઘરના આદમી નહોતા તમે’ તથા આવનાર પંક્તિ ‘તમારા નામને ઓઠીને કન્યા ગય ખીજે...’ જેડે સંકળાઈ જાય છે. ‘સાકરથેલો’ તથા ‘કન્યાથેલો’ના બે આઘ પ્રાસો વિરોધ વ્યક્ત કરવા માટે જ પ્રયોજ્યા છે તથા હું ‘શીલાલ કેવા મીઠામોઠા અને લંપટ હતા તે સૂર પણ પ્રાસને ખોતરીને જોતાં જોવા મળે છે.

હવે આ એકવિધતાને ટાળવા કવિ ‘હાય હાય’થી હું ‘શીલાલવનું’ સ્તવન આમળ વધારે છે.

હાય હું ‘શીલાલ વટનો કટકો
હાય હું ‘શીલાલ નરદમ કડકો
હાય હું ‘શીલાલ ગામનો પાડો
હાય હું ‘શીલાલ આંખ ઉઘાડો
હાય હું ‘શીલાલ અમને વરતો
હાય હું ‘શીલાલ હમ્મે હમ્મે

અહીં આખી પ્રાસની સાંકળી વિરોધી અર્થોથી બધાયેલી જોવા મળે છે. અહીં પ્રાસને એકબીજા જેડે બાંધીને હું ‘શીલાલની વિગતો ક્રમશઃ ઉપહસનીયતાથી કવિ ચીંધી બતાવે છે. અહીં આવતાં વ્યંગ, કટાક્ષ અતિશયોક્તિ દ્વારા અંતિ-મોમાં રહે છે. પંક્તિઓના આઘ સ્થાને આવતી ‘હાય હાય’ની પ્રાસની સાંકળી વિલાપના સૂરની એકવિધતા સૂચવે છે. પંક્તિના અંત્ય સ્થાને પહેલી તથા

તેને અનુસરતી બીજી પંક્તિની પ્રાસ યોજનાઓ હું શીલાલના વિરોધી ગુણો દર્શાવે છે. તથા અતિશયોક્તિ દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વના ગૌરવને સ્થાપવાને બદલે તુચ્છતા સ્થાપતાં જાય છે. તેને કવિ ‘વટનો કટકો’ પ્રથમ પંક્તિમાં કહે છે ત્યાં તેના વ્યક્તિત્વનું ગૌરવ સ્થપાય છે. હજી એ લાવ મનમાં અર્થનાં આદેશનો જગાડે ત્યાં તો ‘નરદમ કટકો’ કહી તે આદેશનો કવિ તોડીફોડી નાખે છે. વિરોધી અર્થ દર્શાવતી પ્રાસની યોજના હું શીલાલના વ્યક્તિત્વની અખંડતાને અહીં વિચ્છિન્ન કરે છે. આ રીતે ગંભીરતાનું સ્થાન, પ્રાસ યોજનાને કારણે, ખડખડાટ હાસ્ય, કટાક્ષ, વ્યંગ, તથા ઉપહાસ લઈ લે છે. પછી પ્રાસની અળવીતરી રમતમાં તેને ‘ગામનો પાડો’ તથા ‘આંખ ઉઘાડો’ કહેવાનું પણ કવિ ચૂકતા નથી. ‘ગામનો પાડો’ માં પણ તેની લંપટતાનું સૂચન છે, તો મરશિયામાં આવતી પંક્તિ ‘આંખ ઉઘાડો’માં વેદનાનો સૂર વક્તા સાથે હાસ્ય સાથે સાંભળી શકાય છે. તે પછીની પંક્તિ ‘અમને વરતો’માં અમને વતી લો તમે કેવા હતા તે તો અમે જોઈએ—પછી ઉચ્ચારના વેગમાં ‘હમ્મો હમ્મો’ એવા શબ્દ પણ ‘વરતો’ જોડે પ્રાસ જાળવવા કવિ મૂકે છે. ‘હમ્મો હમ્મો’માં ઉદ્ઘાસનો જે લહેકો છે તે આમ તો મરશિયા જોડે ન જાય પણ અહીં તો વિડમ્બના માટે જ તે પ્રયોજાય છે. આ હાય હાયની ગતિ પછી ફરીથી કાવ્યનો ધ્વનિ બદલાય છે. અહીં રુદન જરા હળવું થાય છે પણ કટાક્ષ તથા વ્યંગનો ધ્વનિ હું શીલાલના તુચ્છ વ્યક્તિત્વની તીવ્રતાથી સ્થાપના કરે છે. અહીં વિગતોને જે રીતે બાજુ-બાજુમાં મૂકીને ઉપહાસ પ્રગટ કર્યો છે તેમાં કવિની શબ્દસાધના માટેની સક્ષાતતા જોવા મળે છે. હું શીલાલના જવાથી શી અસર થઈ તે વર્ણવતા કવિ કહે છે—

હાય રે હું શીલાલ તમારા વિના

ચૂનો પાન તમાકુ સૂનાં રે સૂનાં

અહીં આવતા ‘હાય રે’ માં વિલાપનો ધ્વનિ મંદ ગતિમાં આવે છે. હું શીલાલ વિના પાન-તમાકુ સૂનાં છે, તેની આજુબાજુના માણસો નહીં, સૌનાં નામો સૂનાં છે. હું શીલાલની વિરોધી હકીકતોની સંનિધિ આ રીતે ઉક્તિ વૈચિત્ર્યના બળે કવિ સ્થાપતા જાય છે. કવિ તેના લંપટ ચરિત્રને પ્રકાશિત કર્યાં વિના અહીં પણ રહી શકતા નથી. તેને કવિ વરણગિયા કહી દે છે તથા તેના નામ જોડેની દંતકથાઓ પાછળ છૂપાયેલા વ્યંગને વ્યક્ત કરી તેને ચામખો મારવાનું કવિ ચૂકતા નથી. હું શીલાલ પાસે તો આખરે ડગલો છે, કવિને ચિંતા થાય છે કે એ ડગલો પહેરશે કેણ ? આમ હું શીલાલના ચરિત્રની જેમ તેની

મિલકત પણ તુચ્છ છે. આ રીતે કાવ્યમાં એક બાજુ તેની પ્રશંસા અને વખાણ ચાલે છે તો બીજી બાજુ તુચ્છ વસ્તુ જોડે હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને સાંકળતા જવાની રીતિ અહીં અખત્યાર થઈ છે. આગળ કવિ અતિશયોક્તિનો આશરો લઈ કહે છે કે તેની સમાધિને હીરા જડાવીએ તો પણ એજિપ્તે લ'પટ માણસની સમાધિ હોય ? આ માણસ તો ગામનો પાડો છે. વારંવાર આવતાં 'વરણાગિયા'નાં પુનરાવર્તનો તેના ચારિત્ર્યની શિથિલતાનું સૂચન કરે છે. કવિ ઉપહાસથી આગળના અર્થને હેડી નાખીને તરત જ કહે છે 'તમારા વિના પોચાં પોચાં આસનિયાં સૂનાં રે સૂનાં'. 'પોચાં પોચાં' વિશેષણોમાં હુંશીલાલની માંદગી વિલાસિતાનું સૂચન થાય છે. અહીં આવના 'સૂનાં સૂનાં'ના પ્રાસો, પ્રત્યર્થ, તેના વિના તો બધું જ કેવું ઉજડી ગયું છે તેનો અવળો નિર્દેશ કરે છે. શબ્દની લક્ષણશક્તિ પણ કલાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે પ્રયોજતાં કેવું કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરી શકે છે. તેનું આ કાવ્ય સરસ ઉદાહરણ છે, હાપાની ત્રાંસી ગતિ હુંશીલાલને ચરિત્રનો આદ્ય ઉપહાસ તથા વ્યંગ્યી દોરે છે.

વળી પાછો વિલાપનો ધ્વનિ આગળની પાંચ પંક્તિમાં જોવા સૂરમાં મળે છે પણ તેથી તો હુંશીલાલનું વ્યક્તિત્વ નીચે ને નીચે પડતું જાય છે. 'રાજવી'નાં પાંચ અંત્ય પ્રાસોનાં પુનરાવર્તનો દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વને વખાણી, ઉપહાસ દ્વારા તેની ઠેકઠી જ કવિ તો ઉડાડે છે.

હાય હાય રાજવી
 નયોં ફળેતો રાજવી
 એકલપેટો રાજવી
 જિલ્લા જેવો રાજવી
 કિલ્લા જેવો રાજવી

અહીં અંજલિ આપનારનો ધ્વનિ સંલગ્ન છે. 'રાજવી' પહેલાં આવતાં વિશેષણો, ઉપમાઓ દ્વારા ક્રમશઃ હુંશીલાલનું વ્યક્તિત્વ નીચે ને નીચે પડતું જાય છે. 'હાય હાય રાજવી' પછી તરત જ તેને નયોં ફળેતો કહી દે છે. એકલપેટો કહ્યા પછી તેને જિલ્લા જેવો અને કિલ્લા જેવો પણ કહી દે છે. દરેક શબ્દો જોડેના વિરોધી સંદર્ભો ઉપસાની તેમાંથી હાસ્ય નિબ્બન્ન કરવાનો કવિનો ઉપક્રમ અહીં છે. 'જિલ્લા કિલ્લા' ની પંક્તિની પ્રાસયોજનામાં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની એ વિરોધી સ્થિતિ કવિ સાથે મૂકી દે છે.

હવે કવિ ઠાવકો બની, ગંભીર મુખમુદ્રા ધારણ કરી હું શીલાલના નામનો
મહિમા વર્ણવે છે. અહીં પણ કાકુલેદ, ધ્વનિલેદ તથા યોનમાં ઉપહાસ, બંધ
તથા વિરંજનનાં તેના અંતિમે પહોંચાડી હું શીલાલને નીચે પાડે છે.

તમારું નામ મંતર થઈ રટાતું રાજવી
તમારા નામથી હીઝા કમાતા થઈ ગયા.
તમારા નામની હું ઠીઓ ફરે પરદેશમાં
તમારા નામની બહેલો ટપાલી ફરે
તમારા નામથી અપ્પર ભરાતાં
હે પ્રભુ,

‘તમારું નામ મંતર’માં હું શીલાલનાં વખાણ કરી, ચમત્કારી પુરુષ તરીકે
વર્ણવી કવિ તેને જાંચે ચઢાવે છે અને તરત જ ‘તમારા નામથી હીઝા કમાતા
થઈ ગયા’માં તેને નીચે પાડે છે. હું શીલાલના નામની હું ઠીઓ પરદેશમાં ફરે,
તેની બહેલો ટપાલી ફરે એવું કહ્યા પછી, તેને પ્રશંસાના સ્વરે જાંચે
ચઢાવ્યા પછી તરત જ નામથી અપ્પર ભરાતાં હે પ્રભુ, પણ કહી દે છે.
અહીં ગુણવાન ગાતાં ને ઉપહાસ કરતાં બે પ્રકારના ઉક્તિ-વૈચિત્ર્યથી
હાસ્ય નિષ્પન્ન થાય છે. પદાવલિનાં જાંડાં તથા સપાટ સ્તરોની ગતિ
હું શીલાલનો ઉપહાસ કરવા જ અહીં અપમાં લેવાઈ છે ‘તમારા’ નાં પુનરાવર્ત-
નોમાં હું શીલાલના વ્યક્તિત્વની તુચ્છતાને જ અગ્રિમ ક્રમ કવિ આપતા જાય છે
‘મંતર’ તથા ‘હીઝા’ ‘હું ઠી’ જેવા શબ્દો હું શીલાલના ઓછા વ્યક્તિત્વની
છબિ ઉપહાસથી વિકસાવે છે તો ‘પ્રભુ’ તથા ‘અપ્પર’ જોડેનાં સાહચર્યો
સાથે સાથે અથડાવી દે છે અને તેમાંથી હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે. આમ નામનો
મહિમા આગળ ચાલે છે. હું શીલાલના નામથી ધન્યો ફરકતી નથી પણ ફરકે
છે, તેમના નામને ઓઢીને કન્યા બીજે જાય છે, આશ્રમો તેમના નામને ચાવે
તેનો મરણદિવસ દેશમાં ઉજવાય છે, તેની યાદમાં જૂનું જૂનું પુન્ય છે તથા
તેમના પાઠો વિદ્યાર્થીઓ ગોખે છે. અહીં સમાજ પર આડકતરો કટાક્ષ જોઈ
શકાય છે. આપણા દેશમાં વિમૂર્તિ-પૂજા શરૂ થઈ અને તેની સાથે તેનાં ઈષ્ટ-
અનિષ્ટ તરવો ભજ્યાં તેનો નિર્દેશ કવિ કરી દે છે. હું શીલાલ એ વિમૂર્તિની
કક્ષાનો માણસ નથી, તે તો આગળ વર્ણવી ગયા તેવો નથી છતાં આ બધા
સંદર્ભો કવિએ તેની જોડે સાંકળી લીધા છે અને એ નિમિત્તે સમાજની રીકા
પણ કરી દે છે. ‘તમારી યાદમાં જૂનું જૂનું પુન્ય છે’ ત્યાં નો નિર્ણય હાસ્ય

જન્મે છે તથા 'તમારા પાઠ જોખે છે હજી વિદ્યાર્થીઓ'માં આપણા વિદ્યાર્થીને જે નીતિવાદીનો પાઠ જોખાવવામાં આવે છે તેની પાછળ કેવું જી તથા બનાવટ રહેલાં છે તે પણ કવિ કહી દે છે. આ રીતે સમાજ તથા તેની વ્યવસ્થા પર કવિ આડકતરે વ્યંગ કરી દે છે અને તે દ્વારા હાસ્ય જન્માવે છે. અહીં આપણા સમાજમાં વ્યાપેલી વિધિ નિષેધની અભિધાયુક્ત ભાષા કવિને તો હાસ્યનિર્માણ કરવા માટે ખપમા લાગે છે. અહીં કવિના મનમાં કોઈ સમાજ-સુધારો નથી, પણ નામ જોડેના આ બધા સંદર્ભોમાં આપણા કૃતક લાગણી-વેગ, હાસ્યાસ્પદ પરિસ્થિતિઓ જોખી કરવાની આપણી બાધાઈ જ કવિને અભિપ્રેત છે અને બધી હાસ્યની જ સામગ્રી છે જે કવિકર્મ વડે રૂપાંતરિત થઈ હાસ્યનું જ આલેખન કરતી કાવ્ય રસમાં પરિણમે છે. મરણ જોડે સંકળાયેલા આ વિધિ નિષેધોની તારસ્વરે ઠેકઠી ઉડાવ્યા પછી આ વિલાપ તેની અંતિમ માત્રામાં આવે છે ત્યારે ફરીથી કવિ અતિશયોક્તિમાં સરી પડે છે અને પૌરોણિક સંદર્ભોને અવગણવળા કરી હાસ્ય, વ્યંગ તથા કટાક્ષ નિષ્પન્નવે છે.

તમે નિમૂંખ બ્રહ્મા
શ્રી વિષ્ણુની કુંટી તમે
પાપ કોરાણે મૂકીને
પુણ્યનું દર્શન કરાવ્યું હંસ તેં તો !

કવિ હુંશીલાલને નિમૂંખ બ્રહ્મા કહે છે, બ્રહ્મા તો ચતુર્મુખ હોય. બ્રહ્મા પણ લંપટ તો ખરો જ તે પણ સરસ્વતીની પાછળ દોડ્યો હતો. આમ ઉત્પત્તિના દેવની જ કવિ ઠેકઠી ઉડાડે છે. કવિ આગળ હુંશીલાલને વિષ્ણુની કુંટી કહે છે. કવિએ પણ ઉડાવી દીધું ને નાહી રહેવા દીધી. આમ દેવ સદૃશ હુંશીલાલ દેવોની વિરમ્બનાના પ્રતિરૂપે જ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. બ્રહ્મા-વિષ્ણુના સંદર્ભો અહીં વિરૂપ બનીને હાસ્યના વિલાપ માટે જ આવે છે. હુંશીલ લે પાપ કયું હતું તેને છૂપાવ્યું, કોરાણે મૂક્યું. પાપ કયું છતાં દંભી માણસ છે એટલે પાપને છૂપાવ્યું. અને કવિ પરમહંસ જેવો સાધક કહે છે. આમ આપણી નૈતિક ધાર્મિક લાવના જેની સાથે સંકળાયેલી છે તેને જ કવિ કટાક્ષ તથા વિરમ્બનાનું સાધન વક્રોતિ દ્વારા બનાવે છે આ કટાક્ષમાં અખાના જેવા ચાબખા તથા હાસ્યમાં પ્રેમાનંદની છટાનો અનુભવ થાય છે અને તે દ્વારા અરજટ વ્યંગ જ નિષ્પન્ન થાય છે.

કવિ અંતે એક રહસ્યનું ઉદ્ઘાટન કરતા હોય તેમ ગંભીર મુખમુદ્રા ધારણ કરી કહે છે આતો ચંપલની ખીલી થોડી વાર ઉપસી આવી હતી તેથી અમે તમારા નામ પર વિલાપ કર્યો ચંપલની ખીલી ઉપસવાથી અને તેના લાગવાથી થતી પીડા તે તમારા મરણથી થતી પીડા જેવી જ તુચ્છ છે. ચંપલની ખીલી લાગવાથી જેવું દુઃખ થયું તેવું તમારા મરણથી દુઃખ થયું અને અમે આંસુ સાર્યાં. આગળ કવિ તેને ‘ગોલોકવાસી’ કહે છે, ગાયના લોકમાં રહેતા નિવાસી માત્ર કહે છે. અહીં અર્થગત પ્રયોગ વક્ત્રતા છે તો સાથે સાથે આગળની સંદર્ભ ગત પ્રયોગ વક્ત્રતા જોડે તેનો સંબંધ પણ કવિ મજાકથી સ્થાપી આપે છે. અહીં સૂક્ષ્મ હાસ્ય જોઈ શકાય છે. ગોલોકમાં તમને ગાયો પળવતી હોય તો તમે વૈકુંઠમાં ચાલ્યા જાવો. પણ તમે તો વૈકુંઠમાં જશો, અમે તમારા થૂંકનાં ગોથાંથી લાગી છૂટીશું ખરા ? અંતે થૂંકનાં ગોથાં વાગ્યા કરે છેના પુનરાવર્તનથી કાવ્ય સમાપ્ત થાય છે. આખરે આ સ્તવન, વાણીવિલાસ અને વિલાપ, એ પણ હુશીલાલનાં જ થૂંકનાં ગોથાં છે. આ રીતે પદાવલિની અનેક ભાતોથી કાવ્યનું પોત રચાયું છે. કાવ્યની શરૂઆતમાં આવતી ભવ્યતાની શૈલી કાવ્યના અંત સુધીમાં આવતાં તુચ્છતામાં રૂપાંતરિત થઈ જાય છે.

રાવજીની આ કવિતામાં તળપદી પદાવલિનો કાવ્યના સ્તરે વિનિયોગ થયો છે, કરુણ-મરશિયા જેવો કાવ્યપ્રકાર પસંદ કર્યો હોવા છતાં વિડમ્બના, નર્મ-મર્મ હાસ્ય તથા ઉપહાસ તેમાંથી કવિએ પદાવલિના બળે પ્રગટ કર્યાં છે. આમ કવિનું ભાષા જગત તેના ભાવજગતની મુદ્રા પ્રગટાવે છે. ભાષા કોઈ પણ હોય, તેમાં કોઈ પણ ભાવ-વિચાર પ્રગટ થઈ શકે છે તે રાવજીની સર્જકતાએ પુરવાર કર્યું છે. રાવજીની નિજ પદાવલિની વિશિષ્ટ યોજનાને કારણે તળપદી પદાવલિને કાવ્યરૂપ આપવાની શક્તિને કારણે આ કાવ્યનો ખીજ ભાષામાં અનુવાદ કરવો કેટલો અશક્ય છે તે પણ જોઈ શકાય છે. અહીં યોગ્યએલા મોટા ભાગના શબ્દો તળપદી પદાવલિના મૂર્ત શબ્દો છે. તેના દ્વારા કાવ્ય બે સ્તરે ગતિ કરે છે. એક સ્તર પર દેખાતો વિલાપ જેમાં પ્રશસ્તિનો સપાટ વહેતો સ્વર સંભળાય છે તો બીજા સ્તર પર એ સ્તરની નીચે પ્રચ્છન્નપણે વહેતો વ્યંગ અને વિડમ્બનાનો સૂર પણ કાવ્યની પંક્તિએ પંક્તિએ વ્યંજિત થતો જાય છે. આ કવિતામાં રોજબરોજની ઘટના, પરમતત્ત્વ, બે દુરના પદાર્થો તથા વાસ્તવને પ્રાસ તથા વિરોધી સંદર્ભના બળે અથડાવી મારી તેમાંથી જ હાસ્ય પ્રગટ કરવાનો કવિનો પ્રયત્ન જોઈ શકાય છે. અંતે અતિશયોક્તિ વિના આપણે નોંધવું જોઈએ કે રાવજી જેવા કવિથી ભાષા કેવી સમૃદ્ધ બને છે તેનું આ કાવ્ય ઉત્તમ ઉદાહરણ છે.

સંદર્ભનિર્દેશ

- ૧ નવોન્મેષ-સુરેશ જોષી પૃ. ૧૭-૧૮
- ૨ અપરિચિત્ત અ અપરિચિત્ત વ- અંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા પૃ ૪૪
- ૩ બે દાયકા ચાર કવિ-ચિત્ર મોહી પૃ. ૬૫-૬૬
- ૪ અંગત-રાવળ પટેલ, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૭૧, પૃ. ૧૧૮-૧૨૨.

ચંદુ ચણીખોરિયાનો ચણીખોર થવાનો પ્રોખલેમ—ઇન્દુ પુવાર
(એક ખાયસ વગરની પ્રોસેસ)

ચંદુ ચણી ખોરિયાનો ચણીખોર થવાનો પ્રોખલેમ
માણસનો માણસ તરીકેનો માણસ જેવો પ્રોખલેમ
એકડો ધૂંટયો ને અક્કલ ખૂલીનો પ્રોખલેમ હલખલ્યા કરે છે,
હલખલ્યા કરે છે આછો આછો ત્યારે ખલ્યુ રંગના અવકાશી વાતાવરણ ઉપર
ચંદુ ચણીખોરિયો હણી રહ્યો છે, સરકી રહ્યો છે હલુ હલુ ઊઠી રહ્યો છે.
પરન્તુ હે વાસ્તવિક નગરના લિખ્યુઓ મુણો, આ હલવું સરકવું કે ઊડવું
કલ્પવાથી પ્રોખલેમ પાંખવાળો થતો નથી અથવા ખલ્યુ રંગ પારખી
શકનાર અવકાશી અસવાર થઇ શકતો નથી.

જો તમારે હૃદય છે લોહી ફેંકાય છે એનો રંગ લાલ છે.

તો સમજ લો કે તમારે ચંદુ ચણીખોરિયો છે જ છે.

ચંદુ ચણીખોરિયો વાવાઝોડિયો વીજળિયો

એનાં એકસો ને એકવીસ નામ આપો કે ના આપો.

હવાલદારી એના બાપની છે ખલે બંદુક મૂકી છે ફેડવાની આવશે ત્યારે
ફેડીશું, હાલ કારતુસ ભરાવેલો પટ્ટો કમરે બાંધેલો છે આ વાતથી
આ વિચારથી એને ખલ્યુ રંગનો ઓડકાર આવ્યા કરે છે આવ્યા કરે છે.
ચંદુ ચણીખોરિયો બાળક છે ભાષાના કાલા કાલા રૂપની દોસ્તી એને
રેડ રંગની ચડી અને ખલેક રંગનું ટી શર્ટ પહેરવા ઉત્તેજિત કરી એક
બબરમાન ચાવી ભરેલા રમકડાથી રમવા મળ્યૂર કરે છે સમજો કે
હાથમાં બંદુક સાથે ચણીખોર થવાનો પહેરો 'ભરી' રહ્યો છે.

બીજા હાથે એક મોટો દડો ધીમે ધીમે હવામાં ઉંઠાળી રહ્યો છે બોલી રહ્યો છે:

— પ્રોખલેમ ? કોન્ફલીક્ટ ?

અરે, ઓ જોરદાર વાવાઝોડાની સાથે પહી રહ્યો છે તે
ઝપાટા બંધ વીજળીઓ ચમકે છે પડે છે એ,

- સાલું આ બધું તો ગમે છે, જવા દો ત્યારે બંદૂક
ફોડવાની આવશે ત્યારે ફોડીશું હમણાં જે થાય તે થવા દો.

ચંદુ ચણીબોરિયો પોતે human being છે છતાં નથી એ વાત સ્વીકારે છે.
હું ચણીબોર છું; તુમે હાગેલું હાથ આવે છે. લંબાય છે પોતે વૃક્ષથી અલગ
થાય છે હાથમાં રમે છે. રંગડે છે રંગથી નજરને ચોંટ છે.
અવકાશી અવકાશી બ્લ્યુ બ્લ્યુ વાતાવરણ વાતાવરણ
વાતાવરણ રેડ રેડ બ્લેક બ્લેક વાતાવરણ વાતાવરણ

ચંદુનો ચંદુ થવાનો પ્રાજ્ઞલેખ બ્લ્યુ રંગના અવકાશી વાતાવરણ સાથે મેચ
થયા કરે છે.

ચંદુ ધણીવાર બત્તી બંધ કરી દીવાસળી સળગાવી બોલ્યા કરે છે :
હું અંધકારમાં પ્રકાશ વેરી ચક્રું છું કહો તો પદ્મમાંથી કારતુસ કાઢી લગાડો
કરી મેલોફોનિક એન્ડ બનાવી દઉં, લોહી કાઢું ડચકારા ખાઉ તરફ
ફરફટું જે કહો એ કરું પણ ચણીબોરની જિજિવિષાનો ત્યાગ ના કરું તે ના કરું
સાચબો ગુલાબનો છોડ થઈ મારા જાજરમાન રમકડા સાથે પહેરો ભર્યા કરું
માણસના માણસ તરીકેના માણસ જેવા પ્રાજ્ઞલેખ વિશે આકાશી ચીસ પાડું
જમીનમાં સમાતો જઉં, ચણીબોર, ચણીબોર છે ચંદુ ચણીબોરિયો છે
that's all.

ચંદુ ચણીબોરિયો કોઈનીય આંખોમાં આંખો નાખી જોતો નથી.
કોઈનીય આંખમાં એ પોતાને લાગે છે એની સાથે એને એક visual
reality દેખાય છે-

નગરમાં લિખ્યુઓ નહીં ભેંકાર રહી રહ્યો છે સાક્ષાત
કસળ કાળ, પોતે એની સાથે હુલુ હુલુ રહી રહ્યો છે. લખી
લખીને વાતો કરે છે : મને છે ને માદો ગ્રીન રંગ બહુ ગમે
છે તેમ લીલા લીલા ચંદ્ર જાવને હું વાવાઝોડું ચંદ્ર તમને
પંખો નાખીશ વીજળી થઈ તમારો રસ્તો ઉજાળીશ આમ--

એકદમ ઠડાકો થાય ધડાકો થાય ને ચંદુ ચણીબોરિયો પોતાને ને પોતાને
 ગ્રોઅંલેમ થતો જુવે ઠીટચમેન્ટની ડમરીમાં ધમ્મર ધમ્મર ગોળ ગોળ ઉપર નીચે ગોળ
 ગોળ ફૂદે ગોળ ગોળ પડે નવું અર્થસ્ટેશન જાણું કરે એક નવી ચેનલ શરૂ કરે
 સીગનલ મોકલે સીગનલ ઝીલે પોતાની કાલી કાલી ભાષાનું રૂપ જોયા કરે સરક્યા
 કરે આઉટ ઓફ ફ્રેઈમ થઈને લીલા લીલા કાચ પર સફેદ સફેદ રેડ રેડ સરકતા
 કણોમાં કણોમાં કણોમાં.....

છાતી ખુલ્લી રાખી ચંદુ ચણીબોરિયા નીકળી પડ્યો છે. વાવાઝોડા સાથે વર-
 સાદ જ્વેરશોરથી પડી રહ્યો છે વીજળીઓ ચમકી રહી છે ઝગઝગઝગઝગ. હું આ
 ફ્રેઈમ ઝડપી લેવા ચંદુ ચણીબોરિયો પહેરી લઉં છું ને લાઈટલાઇટની બૂમો
 પાડું છું બૂમો પાડું છું—

‘અરે જેસ આવ્યો હોય તો ઠડકે કમ સક્કર આ બનાવજો જરી આનો
 વાતાવરણ બદલુઈશ વરસાદી છે ઠીક રહેશે જરી.’

મારા ૬ આકારના પ્રાજ્ઞેમ વિશે

મારી ૬ આકારની અનધિકૃત પ્રાસેસનો એક ચિતાર—ઈન્દુ પથાર
આ કાવ્યમાં કેમેરા નાયકને બેઠેલી ઝડપે છે.

સમજો જુદા જુદા એગવથી ઓવર શોલ્ડર શોટ હોય છે.

ready ? start camera. it's running .

ચુસ્તર, મકાનો, મોટાં તોતિંગા ટ્રિટ ડાઉન થતાં થતાં ફ્લોર દરવાજો રસ્તો
મોટરો માલ્મો કેળાંની લારી અસંખ્ય કાચા પાકાં કેળા કેળાં એની
બાજુમાં બિભેલો વેચનારો, ફોગ ગ્રાઉન્ડમાં બાંકડા પર બેઠેલો નાયક

Second shot—

મોટી ફૂમતાવાળી ટોપી, બોખંદર સંયજ્ઞ ને એરેમિક ઝખ્ખો પહેરી આવનારની
આંખમાં ચુસ્તરના પડછાયા બીજી કાણે હાથમાં ચુસ્તર ત્રીજી કાણે
એરેમિક ઝખ્ખાવાળાના દસ કપનાં દસ કલોઝ અપ ફટાફટ અક્ષગ અક્ષમ
એગવના સાથે ખીટ મ્યુઝિકના ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્

ખાલી ખાલી બહુ જ ખાલી ઉજ્જડ વેરાન

મનનન કરતો સમય દોડે છે નાયકની નજર નોંધે છે

અમથ ૬ આકારનો બની દોવ વગાડે છે ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્

એરેમિક ઝખ્ખો નાયક પહેરે છે સમથ ૬ ને ઓઢે છે

૬ નાયકને ચોટે છે નાયક ૬ હાથમાં લઈ ચાલી રહ્યો છે

movement one two one two it's me it's me.

મોટું મકાન ઓરડા જ ઓરડા આસપાસ કાચ કાચ કાચ

સામ સામે ૬, સામસામે નાયક, સામસામે એરેમિક ઝખ્ખાવાળા

બધા જ અસંખ્ય સામ સામે હાલે ચાલે બોલે એકલા એકલા
movement one two one two after all I meet
me, meet me.

-હલો કેમ છો ?

૦ હું ૬ છું આકારનો અધિકૃત ચિતાર છું
હાથ પગ સાથેનો ઢાળ છું વિસ્સો વિસ્સો
દોડું છું ચઢું છું ઉતરું છું પડું છું વાગું છું જાગું છું
નાયક સંવાદ બોલવાનો બંધ કરી ખાલી હોઠ ફફડાવે છે.
it's me, at least I meet me, meet me.

૬ ચોંટી ગયેલો ખડક છે, લીલ બાંહેલો વિસ્સો વિસ્સો
પાણીનો રંગ આંખની કીકાને મળતો થઈ ગયો છે.
તરે છે નાયક ચાલે છે નાયક ડૂબકી લગાવે છે નાયક
પાણી સાથે આંખ થતો એરેબિક ઝરમો તરતો તરતો

માછલીની આંખમાં પેસી જાય છે.

૬ ઢોંગીનો વેશ લઈ સામે આવી બેસે છે, પૂછે છે માછલીને-

હલો કેમ છો ?

ખાલી કેમેરા રીવીઝ થયા કરે છે ખાલી ખાલી ગસ ખાલી ખાલી
પ્રોબલેમ વિશે પ્રોબલેમ વાતો કરે છે

એની સામે પ્રોસેસ બંધ ઉઘાડ બંધ ઉઘાડના દાવ કરે છે,
લયુ'' લયુ'' બધું અનધિકૃત ઈધર ઉધર થયા કરે થયા કરે
જીવન જીવવાના કાયદા કેળાં ઉપર બેઠા બેઠા આવનારની આંખે થઈ
અંદર અંદર કેળાંના વનમાં ઉતરી જાય છે કેળાં જ કેળાં ક્ષણ ભરમાં ૬ જ
૬ એને લાગેલી કેળાંની લૂમો એમાંથી એક કેળું નાયક તોડે છે, છોલે છે,
ખીન્ને નાયક એરેબિક ડ્રેસ સાથે કેળું ખાતો બહાર આવે છે ત્રીન્ને નાયક
૬ નો ઢોલ ફૂટતો ફૂટતો નાયકે છે ગાય છે ચોથો નાયક.....
બે કાંડે વહેતી નદી જોઈ જ નહીં,

પુલ હતો છતાં it's me કહીને કોઈ ઉપાડી ગયું ખલે બેસાડી
ખચર નહીં સમય પાણી ને લારી કંઈ ગલીમાં પેસી ગયાં ?

નાયક પોતે પોતાની સામે કોરો ધાકોડ થઈને જીલો હતો. અસંખ્ય ૬
એને ચોંટી ગયા હતા ઉખાડી ઉખાડી ઈમેજનેશનને ક્યાં ફેંકવી ?

નદી બે ઠાંઠે વહી રહી છે એરેમિક ડ્રેસ માણ્વીની આંખમાં જમા રોકી
ને બેઠાં છે.

-કેળાંની કારી આગળ લેકેલો નાયક આંખ ખોલી નાખે છે.

સામે બે કેળાં સિફ્ટો ઉઠાળી ગ્રાનલેમ કે પ્રોસેસની હરીફાઈમાં મથગુલ
છે. ખબર નહીં શહેરને શું થયું છે એમાં બધા દ આખો હાથમાં લઈ ચાલી
રહ્યા છે. બધા એરેમિક ડ્રેસવાળા દ હાથમાં લઈ રમી રહ્યા છે મારો નાયક
આંખોમાં કેળાં ગોઠવી જાલ ઉતારી રહ્યો છે ઇલેક્ટ્રોનિકસ ઘડિયાળમાંથી ચૂંચૂં-
ચૂંચૂં it's me it's me નો અવાજ ખાલી ખાલી બસ ખાલી ખાલી...
કેમેરામાં-

નાયકની બેંકમાં એક બખોલ દેખાય છે

ત્યાં એક સરસ મળનું કેળું લટકી રહ્યું છે હલી રહ્યું છે ઓલાઈ રહ્યું
ખવાઈ રહ્યું છે ખવાઈ રહ્યું છે.....

વિવેચનના પુનર્મૂલ્યાંકનનો એક ઉત્તમ નમૂનો*—શિરીષ, પ ચાલ.

હર્ષદ ત્રિવેદીએ ૧૯૬૫માં બ.ક. ઠાકોર ઉપર લખેલા શોધ નિબંધનો એક ખંડ 'વિવેચક પ્રો. બં.ક. ઠાકોર' ૧૯૭૯માં પ્રગટ થયો હતો. બ.ક. ઠાકોરની કવિતા વિશે ખીન્ને એક ખંડ પ્રગટ થઈ ચૂક્યો છે. આ પુસ્તક લગભગ પંદર વર્ષ પછી બહાર પડે છે એનો અફસોસ છે અને સાથે જ પંદર વર્ષ પણ બહાર પડી શક્યું તેનો આનંદ છે. બ.ક. ઠાકોર એટલે પંડિત યુગના એક દુરારાધ્ય અને ગુજરાતી કવિતાની દિશા બદલનારા સર્જનપ્રેમી વિવેચક. તેમણે અવારનવાર ફરિયાદ કરી હતી કે ગુજરાતી વિવેચનમાં ગુણદોષ કેને કહેવા તેનું કોઈ શાસ્ત્ર જ નથી; એટલે તેમના જેવા પાસે આપણે એક અપેક્ષા તો એ રાખીએ કે વિવેચનના ઓળસે વ્યવસ્થિત રૂપે તે ગુજરાતી સાહિત્ય સમક્ષ મૂકી આપે. સુધારક યુગ પછી આવેલા સાક્ષરો માટે આદરભાવ હોવાને કારણે આપણે ઊલટભેર એ યુગને પંડિતયુગ તરીકે ઓળખાવ્યો, પણ વાસ્તવમાં આ પંડિતયુગની વિદ્વતા ક્ષીરનીરન્યાયે તપાસવાની આજે જરૂર ઊભી થઈ છે; એ યુગના પુનર્મૂલ્યાંકન દ્વારા સાહિત્ય વિષયક પ્રશ્નોને વધુ સાચા સંદર્ભમાં જોઈ શકીશું. હર્ષદ ત્રિવેદીએ આવું એક આદર્શ અને સમતોલ મૂલ્યાંકન બ.ક. ઠાકોરની વિવેચના ઉપર વિવેચના તૈયાર કરીને પૂરું પાડ્યું છે.

કોઈ પણ વિવેચક જ્યારે કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચા કરે, સાહિત્યના ઇતિહાસને લગતા પ્રશ્નો વિચારે અથવા વિવેચનનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરે ત્યારે તેની પાસે સાહિત્ય વિષયક કેટલીક માન્યતાઓ હોય છે, તેના સંદર્ભે જ પેલી વિચારણા ચાલતી હોય છે. હર્ષદ ત્રિવેદીનો અભિગમ સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન સાહિત્ય તરીકે કરવાનો છે, રૂપરચનાવાદી કહી શકાય એવો અભિગમ તેઓ ધરાવે છે: 'કાવ્યનાં ખીન્ન અંગોથી ભાવનાને નોખી પાઠીને તેનો આપણા જીવનને સમજાવવા-સુધારવા લેખેનો માત્ર જો આપણે ઉપયોગ કરીએ તો આપણે ખીન્નું ગમે તે ક્યું કહેવાય પણ તેનો કલાના ધોરણે, કૃતિનાં ખીન્ન ઘટકો સાથે એકરૂપ થઈ ગએલા ઘટક તરીકે તો

* 'વિવેચક પ્રો. બલવંતરાય ઠાકોર' ડૉ.—હર્ષદ ત્રિવેદી—ગુજરાતી વિભાગ એમ. એસ. યુનિ. દ્વારા પ્રકાશિત (૧૯૭૯), પ્રાપ્તિસ્થાન—યુનિ. વેચાણ વિભાગ મ. સ. યુનિ. ગ્રેસ, એસ. એસ. સી બોર્ડ ઓફિસ પાસે, રાજમહેલ રોડ, વડોદરા મૂલ્ય રૂપિયા પચીસ, પૃષ્ઠ સંખ્યા—૨૯૪.

આસ્વાદ તો 'ન જ લીધો કહેવાય. (પૃ. ૧૪૮) હર્ષદ ત્રિવેદીએ પોતાનો આ અભિગમ સમગ્ર પુસ્તકમાં જાળવી રાખ્યો છે. એટલે એમના પોતાના વિચારોમાં આંતરવિરોધોને અવકાશ રહેતો નથી. તેમનો અભિગમ સ્વીકાર્ય કે અસ્વીકાર્ય એ પ્રશ્ન જુદો, વિવેચકે જે અભિગમ સ્વીકાર્યો છે તેમાં તાકિડ સંગતતા છે કે નહીં 'એ અભિગમની ઉપપત્તિઓ સ્વીકારે છે કે નહીં' તે આંખે જોવાનું છે.

બ. ક. ઠાકોરની વિવેચનાના પ્રશ્નો તપાસના પહેલાં શ્રી ત્રિવેદીએ પુરાણમાં વિવેચનાનાં ગૃહીતોનો, એ વિવેચનાએ ચર્ચેલા પ્રશ્નોનો આલોચનાત્મક પરિચય કરાવ્યો છે. આનાથી બ.ક. ઠા. ની વિવેચનાને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્ય મળી રહે છે અને સાથે સાથે પુરાણમાં વિવેચના કરતાં તેમની વિવેચના કેવી રીતે જુદી પડે છે તેનો પણ ખ્યાલ આવે છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે બ.ક. ઠાકોરે સાહિત્ય વિષય પ્રશ્નોને, વિભાવનાઓને સર્ગમુક્ત રૂપે તપાસ્યાં ન હતા. એમના વેર વિખેર પડેલા વિચારોને-વિભાવનાઓને સુસંવાદી સૂત્રમાં પરોવવાનું કાર્ય જ વિકટ ગણાય. આરા વિકટ કાર્યની જવાબદારી ત્રિવેદીએ ઉપાડી અને બધા તાણાવાણા એકઠા કર્યા. બ.ક. ઠાકોરે પોતાની વિચારણામાં પાશ્ચાત્ય વિવેચકોનો ઘણો બધો આધાર સ્વીકાર્યો હતો, એટલે આ વિવેચકોની વિચારણાના સન્દર્ભે જ બ.ક. ઠા. જેવાની વિવેચના તપાસી શકાય-ખાસ તો રસિકન. કોલરિજ, લે હન્ટ જેવા જૂના અને ડેઈચિઝ ડેવિડ, એલિયટ એલન ટેટ જેવા નવા વિવેચકોની વિવેચનાનાં મુખ્ય ગૃહીતોનો પરિચય હોય તો જ આ કામ થઈ શકે. હર્ષદ ત્રિવેદીએ આ પાશ્ચાત્ય વિવેચકોની કાવ્યભાવનાના સન્દર્ભે બ.ક. ઠાકોરની કાવ્યભાવનાને સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે અને એના અન્તે એ બધાના 'અનુલક્ષમાં ઠાકોરની કાવ્યભાવનાનો થોડોક પણ ખુલાસો' થતો નથી એમ નિષ્કર્ષ તારવે છે. વળી એ ચર્ચાની પડછે બ.ક. ઠા. પાશ્ચાત્ય વિવેચકોને સમજવામાં જ્યાં થાપ ખાઈ ગયા છે તેની ચર્ચા પણ કરે છે.

આ ઉપરાંત ગુજરાતી વિવેચનમાં પાયાની મુરકેલી પરિભ્રામને લગતી છે, એક જ વિભાવના અનેકવિધ અર્થોમાં છેક અન્યાર સુધી વપરાતી આવ્યાનાં ઘણાં બધાં દૃષ્ટાન્તો દાંડી શકાય. બ.ક. ઠાકોર જેવા અને આગ્રહી-કથારેક દુરાગ્રહી લાગતા વિવેચક પોતાના વિચારોમાં કેટલી બધી શિથિલતા ધરાવે છે તેનો જ બ.ક. ઠાકોરે થોડેલી પરિભ્રામની ચર્ચાને આધારે હર્ષદ ત્રિવેદીએ પુરા

પાડયો છે. દા.ત. પ્રસાદ, તેજોમયતા, કલ્પન, કલ્પના અને લાલિત્ય વચ્ચેનો ભેદ, વિચાર પ્રાધાન્ય જેવી વિભાવના-પરિભાષા ક્યાં ક્યાં અસ્પષ્ટ છે, ક્યાં બે લિન્ન લિન્ન સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પર્યાય તરીકે પ્રયોજાઈ છે, તેની ચર્ચા બ.ક. ઠાના ખૂણે ખાચરે પડેલાં વિધાનોને એક સાથે મૂકીને અહીં કરવામાં આવી છે. ક્યાંક બ.ક.ઠા એ સરખી લાગતી પરિભાષા વચ્ચે ભેદ કરી શકતા નથી ત્યારે હર્ષદ ત્રિવેદી નિષ્કર્ષ તારવે છે : કોલરિજ અને રસ્કિન જેવા લેખકોએ પોતપોતાની અલગ રીતે શાસ્ત્રીય ચોકસાઈથી કલ્પના અને લાલિત્ય વચ્ચેનો જેવો સૂક્ષ્મ ભેદ સ્પષ્ટ કર્યો છે તેવો ભેદ ગ્રો. ઠાકોર દર્શાવી શક્યા નથી (પૃ.૫૩) પાશ્ચાત્ય વિવેચનમાં કલ્પના વિશે આટલી બધી ચર્ચા થઈ હોવા છતાં બ.ક.ઠાએ કલ્પનાના સ્વરૂપને શાસ્ત્રીય રીતે ચર્ચ્યું જ નથી છૂટાં છવાયાં વિધાનો કરીને અટકી ગયા છે, ક્યારેક તેમણે આવું વિધાન રમતું મૂકી દીધું : ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય વિષયોમાંથી ઉત્તમોત્તમ ઉમદામાં ઉમદા વિષયો વડે નિર્મેલી-કલ્પના-મય' (પૃ.૫૧) આમાંથી જન્મતા કેટલાય અશ્વો ત્રિવેદી દ્વારા ચર્ચાયા છે. પાયાની વિભાવનાઓ સ્પષ્ટ ન હોય ત્યારે વિચારણા દૂષિત થાને છે. 'કલ્પના છે ભવ્ય : ભવ્યની વિરુદ્ધતું તે સૌમ્ય : માટે કલ્પનાથી ઊતરતું જે કંઈ, કલ્પના સાથે સંકળાયેલું જે કંઈ બીજું' ગૌણ તે બધું સૌમ્ય કલ્પના તો અમર એટલે આ બધું ક્ષણનશ્વર.' બ.ક.ઠાના આ વિચારો વિશે હ.ત્રિ. નોંધે છે આ 'તર્કશાસ્ત્ર ઠાકોરના એતદ્વિપયક વિચારોની મર્યાદા ખુલ્લી પાડે છે' (પૃ.૫૬) ઘણી વખત તો બ.ક.ઠા. શર્ષકસ્ત્રિપચર જેવાની દુર્બોધતા ચર્ચવા માટે કાન્તનાં દષ્ટાન્તો છે ત્યારે વિવેચકની પદ્ધતિ પણ ઠીક ઠીક દુર્બોધ અને છે તેનો ખ્યાલ પણ અહીં અપાયો છે.

બ.ક. ઠાની સાથે વિચાર પ્રધાનતાની વિભાવના ગુંથાયેલી છે, એટલે સ્વાભાવિક રીતે આ વિશે હર્ષદ ત્રિવેદી શું માને છે એ જાણવાનું કુતૂહલ આપણને થાય. વિચાર પ્રધાન કવિતાની બાબતમાં તો મુંદરમે સ્પષ્ટ કહ્યું હતું, કે એનો આરંભ તો નર્મદ અને મણિસાઈથી થઈ ચૂક્યો હતો. બ.ક. ઠાકોર 'વિચાર' - 'અર્થ' ને બહુ વ્યાપક ભૂમિકાએ મૂકે છે પણ હ.ત્રિ. કહે છે તેમ ઠાકોરના બીજા ગ્રહોપનિગ્રહોને કારણે 'વિચારપ્રધાનતા'ની સંજ્ઞા ચિંતન પરાયણતાની સંજ્ઞા બની બેઠી. રામનારાયણ પાઠકે પણ આ સંજ્ઞાને ચિંતનપરાયણતા તરીકે જ સ્વીકારી, આ રીતે અનુગામી વિવેચના પોતાનું કર્તવ્ય ચૂકી ગઈ. હ. ત્રિવેદી નોંધે છે કે રા. વિ. પાઠક જેવાએ પણ બ.ક.ઠાની વિચારધારાને તેના સંપૂર્ણ પરિગ્રેહ્યમાં ન તપાસી અને એનું પરિણામ તેમના જ શબ્દોમાં બેઠ્યો તો-

‘આવી ગેરસમજૂતીઓને ધીમે ઠાકોરના આવ્યા પછી, ગુજરાતી કાવ્યક્ષેત્રે ઘણા લેખકોએ ખારસા પદ નિબંધો ઢસઢી કાઢવાના પણ અનેક દાખલા નોવા મળે છે.’ (૯૬) આમ એક વિવેચકને ન્યારે સમકાલીનો વધુ પડતા ભક્તિભાવથી જુએ, કરિકુત્યુરુ માની લે ત્યારે સાહિત્ય કેવા ખોટા માર્ગે જઈ ચકે છે એ બ.ક.દા ના કિસ્સામાંથી જણવા મળે છે. બીજી વિભાવનાઓની જેમ બ.ક.દાની વિચાર પ્રધાનતાનાં મૂળ પણ પશ્ચિમમાં છે. જે વિવેચક પોતાની સમગ્ર વિવેચનામાં કલશ રૂપે કોઈ વિચારની સ્થાપના કરવા માગતો હોય તેણે તો એ વિચારની સૈદ્ધાન્તિક માંડણી વ્યવસ્થિત રૂપે કરી આપવી જોઈએ. પણ ‘પ્રો. ઠાકોરે ક્યાંએ અને ક્યારેયે પોતાના સિદ્ધાન્તની-તેની વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ સહિતની-સાઘંત, સાંગોપાંગ સર્વતોડ-વીક્ષિત, નિરવશેષ ચર્ચા કરી નથી.’ (૧૧૩) તો પછી આ સમગ્ર વિચારણા અંગે બ.ક.દા નું ‘મૌલિક પ્રદાન કેટલું’ તેના ઉત્તરમાં હ.ત્રિવેદી જણાવે છે : ‘ઠાકોરનું મૌલિક પ્રસ્થાન એટલું કે જેને પાશ્વર્ય વિવેચકોએ કાવ્યનું એક ગૌણ અવરયક તત્ત્વ ગણ્યું તેને તેમણે કવિતાના આત્માને પદે સ્થાપ્યું !’ (૧૦૪) કવિતામાં વિચારના મહત્ત્વને ગૌણ ગણવા પાછળની એક સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકામાત્ર આટલી : ‘જ્યાં સુધી સર્જક માધ્યમમાં સર્જન કરવા માંડતો નથી ત્યાં સુધી તેને પોતાની અનુભૂતિનો પૂરો પરિચય હોતો નથી. એ એની અનુભૂતિ કે સંવેદનાને જેમ જેમ માધ્યમમાં મૂકતો જાય છે તેમ તેમ જ તે અનુભૂતિ કે સંવેદનાના યથાતથ સ્વરૂપનો તેની સમક્ષ ઉઘાડ ચતો જાય છે. અને તે પોતાની કૃતિને ન્યારે પૂરી સજ્જ લે છે ત્યારે જ તે સંવેદના કે અનુભૂતિનો યથાતથ સાક્ષાત્કાર પામી ચકે છે.’ (૧૧૮)

બ.ક.દા. વિશેના આ અભિપ્રાયો સાથે સંમત અસંમત થતા પૂર્વે આ અંગેની આખી ચર્ચા જોઈ જવી જોઈએ. હવે જો વિચારપ્રધાનતાની આ પરિસ્થિતિ હોય તો બીજી વિભાવનાઓ-સાહિત્યના અન્ય પ્રશ્નો વિશે બ.ક.દાના અભિપ્રાયો કેવા હશે તેની કલ્પના કરવાની રહે. કેટલીક વખત તો આપણને આઘાત પણ અનુભવવાનો વારો આવે. બ. ક.દા. જેવાની પ્રેરણા હેઠળ લખાયેલી ગમે તેવી કૃતિને કવિતા કહેતાં સંકોચ પામતા ન હતા. આમ બ.ક.દા. કહેવાય તટસ્થ વિવેચક પણ તેમને જો અંગત રીતે અણગમતાં, પ્રતિકૂલ લાગતાં વલણોને કોઈ કાવ્યમાં આલેખે માટે તે કવિ ‘ચક્ષિતતા કે ચ્યુતિ’વાળો થઈ ગયો ? બ.ક.દા.ની આ પ્રકારની સાહિત્યિક રુચિ જોઈને હ ત્રિવેદીને કહેવું પડે છે : ‘કાવ્યના *common* *sense*ને જે વિવેચક પોતાની અંગત વિચારસરણીથી કસીને યોગ્યાયોગ્ય ઠેરવે

ને તેને આધારે કાવ્ય કે આ કાવ્ય તરીકે ઠેરવે તે વિવેચકની જ વિવેચનશક્તિ વિધનાક્રાંત બની છે એમ કહેવું જોઈએ.’ (૧૩૫)

બ.ક.ઠાકોરે સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે મોટે ભાગે અસાહિત્યિક ધોરણો પ્રયોજ્યાં હતાં, મૂર્ત વિવેચન પદ્ધતિનો આગ્રહ રાખનાર વિવેચક જ્યારે આવાં ધોરણો પ્રયોજે ત્યારે તેનો બચાવ કેવી રીતે કરવો ? પ્રો. ઠાકોરે તો કૃતિને હસ્વ કરવાનું વલણ અપનાવ્યું હતું, તેની સામે હ.ત્રિવેદી કહે છે, કૃતિઓને જો કલાકૃતિઓ તરીકે આસ્વાદની હોય તો તેમનામાંથી એ અનુભૂતિઓના-મર્મોના Abstractions ખેંચી કાઢવાને બદલે જે તે કૃતિના સમગ્ર વણાટમાં એમને એમ અવ્યવસ્થિત રહેવા દેખે જોવાનાં હોય છે.’ (૧૫૦)

કોઈ પણ વિવેચકની ચર્ચા કરતી વખતે તેણે કયા પ્રશ્નો ચર્ચ્યા તેની વાત કરવી વધુ ‘ઈચ્છનીય, એટલે હર્ષદ ત્રિવેદી આ ગ્રંથમાં બ.ક.ઠાકોરે ચર્ચેલા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરે છે. પ્રતિભાખીજની માવજત, કવિતા અને વાસ્તવિકતા, કવિતા અને અલંકાર જેવા પ્રશ્નોની ચર્ચા હ.ત્રિ.એ સંક્ષેપમાં તો પદ્યરચના, અગેયતા જેવા પ્રશ્નોની ચર્ચા વિગતે કરી છે. આ બધા પ્રશ્નોના મૂળમાં પણ કોલરિજ, લે હંટ, હેઝલિટ જેવાની વિચારણાઓ રહેલી છે તે અહીં સદૃષ્ટાન્ત દર્શાવવામાં આવ્યું છે. બ.ક.ઠાકોરે કરેલી ચર્ચાના નિષ્કર્ષ રૂપે હ.ત્રિવેદી કહે છે : દૃષ્ટાન્તોના આધાર વિના આખી દીધેલા કેટલાક નિર્ણયોમાં ઠાકોરની તે લેખકો વિશેની જાણકારીનું છીછરાપણું છતું થઈ જાય છે. અથવા પૂર્વગ્રહોને વશ થઈને ઠાકોરે એવા નિર્ણયો આપ્યા હોવાનો વહેમ પણ જાય છે. (૨૭૦)

બ.ક.ઠાકોર ખીજાઓના ગુણોની કદર કરી જાણતા હતા, અલંકાર પ્રાચુર્ય વિશેના તેમના વાંધા સાચા હતા, કવિતાની પ્રતિષ્ઠા કરવામાં તેમણે મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો તેની યથોચિત નોંધ હ.ત્રિવેદીએ લીધી છે. વળી આપણા જમાનામાં બ.ક.ઠાકોર જેવાની અમુક વિચારણા વધુ જરૂરી કારણ કે તેઓ તો સ્પષ્ટ માનતા હતા કે સાધારણ કવિતાને શ્રેષ્ઠ ગણનારી ગ્રંથ અતે તો કવિતાને પણ ગુમાવે છે.

હર્ષદ ત્રિવેદીનાં કેટલાંક વિધાનો ચિંત્ય કોટિનાં કહી શકાય. દા.ત. મહાન સાહિત્યકારની ઉચ્ચકક્ષ અમતીધર સંકુલ કૃતિઓના સંલારગત અને આકારગત મર્મોના સ્વાભાવિક ઉદ્ઘાટનમાં, આસ્વાદનમાં, તેમની પહેલેથી વાંચી રાખેલી સમીક્ષાઓ સહાયભૂત બને છે.’ (૧૯) પણ સાહિત્ય કૃતિનો-પછી તે સંકુલ, દુર્બોધ કેમ ન હોય-પહેલો મુકાબલો તો કોઈની મધ્યસ્થી વિના જ થવો જોઈએ;

કાનજી પટેલ

ગિતરે ધન

મસ્તક

કચ્છ

બધુભાન ગ્રંથ

નીતિન મહેતા

૫

રાવજીભાઈ પટેલ કૃત રૂપ. હુશિયાર આત્મા
પદાવલિનીદષ્ટિએ

ઈન્દુ પુવાર

૨૧

અંદુચળીભારિયાનો અબીભાર ધવાનો પ્રોબલેમ

૨૪

મારા હાઆકારના પ્રોબલેમ વિશે

શિરીષ પંચાલ

૨૭

વિવેચનના પુનર્મૂલ્યાંકનનો એક ઉત્તમ નમૂનો

એતદ્ : સડસઠ

એતદ્ : સડસહ

ઉમેરવર : ન્યામી

વર્ષ : ૧૯

અંક : સડસહ

નંબરી : સુરેશ હ. ભેષી પત્ર/નૂતન સોઆયતી, ફતોગંગ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
સહતંત્રી : શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંગ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
પગમથકા : હિમ્મત અવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવે

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાનો સ્થળ :

રસિક શાહ : બી/૨૪ ખીરાનગર એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦.૦૫૪

સહસ્ત્રાવ પ્રગટન : પાઠ/૬૨ મુખ્યિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દેવે : ૩૭, સાગરમતી સોસાયટી, સાગરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૫

જયંત પારેખ : એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭

દ્રવ્ય પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંગ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨

અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્નિકા પંચાલને સરનામે જ કરવે

વિવેચનનો ઐતિહાસિક અભિગમ : હર્ષદ મ. ત્રિવેદી

૧

આજે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની ખોલખાલા છે. કૃતિની રૂપરચનાને સમજવી, તેની રચનારીતિના વિશેષનો પરિચય મેળવવો, તેનાં ઘટકોનું કલાપરક કાર્ય તપાસવું એ આજની વિવેચનાનો આંદર્શ રહ્યો છે. કૃતિનું તેનાં ઘટકોમાં વિઘટન કરીને, એ ઘટકોના સ્વરૂપને તથા એમના સંકલનને સમજીને એ કૃતિની રચના પાછળ કામ કરી ગયેલી સર્જનપ્રક્રિયાને સમજવા પ્રયત્ન કરવો, કૃતિના સ્પર્શક્ષમ રૂપમાં આયિકાર પામેલી સર્જક ચેતનાના વાતાવરણમાં પ્રવેશવું અને રાચવું એવા એક જરા જુદા આદર્શની વાત પણ ક્યારેક સંભળાય છે. આ બધું કરવામાં ક્યાંય પણ તરી આત્મલક્ષિતામાં કુંડિત થઈ ન જવાય, છાપગ્રાહી ખ્યાલોને ચાળે ચઢી ન જવાય તેની તકેદારી રાખવાનો સૂર પણ જોડે છે. વિવેચનકર્મનું મૂળ કલામર્મજ, સંવેદનપટુ સહૃદયની અંતઃકરણપ્રવૃત્તિમાં રહેલું હોય તો આત્મલક્ષિતાને સાવ નિઃશેષ કરવાનું તો અશક્ય છે; ત્યારે કલાપરખ માટે અલ્પતમપણે અનિવાર્ય એવી આત્મલક્ષિતાનો આધાર લઈને આધક્રમપણે આવશ્યક એવી વસ્તુલક્ષિતાનો વ્યવહાર કરવો એવી સલાહ પણ આપવામાં આવે છે. કૃતિના કલાગુણને જ કેન્દ્રમાં રાખવો અને ખીણ આળપંપાળ છોડી દેવી એવું વલણ આજના વિવેચનનું છે.

જો આમ હોય તો ખીણ પળોજીમાં પડવું તે એક દુઃસાહસ ગણાશે. આજના દિવસ જેવો ખાસ ચર્ચાનો ઉપક્રમ ન હોય અને આગળ કહી તેવી ખીણ આળપંપાળ વિષે ખોલવા જઈએ, કૃતિના પ્રમાણને કૃતિમાં શોધવાને બદલે કૃતિની બહાર શોધવા જઈએ તો કોઈ હસે, કોઈ ભવાં ચઢાવે, કોઈ આપણા ગમારપણાની દયા ખાય. ચર્ચા ખાતર પણ કોઈ એક અભિગમને રજૂ કરવાનો આવે ત્યારે એની એના પોતાના સંકલ્પમાં જે લાક્ષણિકતાઓ હોય, એના પ્રવર્તન પાછળનાં જે પ્રયોજનો હોય તેની વાત કરવાનો વારો આવે. એમ કરવામાં ન હોય એની વક્રીલાતનો આશય કે ન હોય એના ખંડનનો આશય, જે છે એને ચુથાર્યપણે સમજવાનો આશય જ એમાં હોય.

એતદ્દિ ડિસેમ્બર ત્યાંસી : ૧

ભાષાવિજ્ઞાનમાં વૃદ્ધ નામના ભાષાવૈજ્ઞાનિ નો એક મત જાણીતા છે આ વિશ્વ આમ તો એક અતહીન, અત સખધી, સળગ, સકુલ ઘટના છે આ સકુલ ઘટનામાં નશ જ વિશ્વખલ નથી એ ઘટનાના અંતો માર્ગકરણસખ વે એવા તો એ ખીજમાં ગુથાયેલા-ગુથવાયેલા છે કે એમાંના કોઈ પણ એક અંશને ખીજ તમામ અંગથી તદ્દન જુદો તારીને એના સ્વરૂપને યથાતથ જાણવાનું અશક્ય છે પણ વિશ્વ જેટલું વિરાટ છે તેટલું જ અપારું ચિત્ત પરિમિત છે તથા આપણું ચિત્ત આ વિશ્વને એની આખલાઈમાં આકલિત કરવા શક્તિમાન નથી આથી તે પાતોના મનમાં આ વિશ્વને અને ખડોમાં વિલક્ષ્ત કરે છે અને અશચ્ચ કરીને તેને પામે છે ફરી એ અંગોના પુનર્ગત દ્વારા વિશ્વને એની અખિનાઈમાં ગોડવાનો, સંયોજવાનો, પ્રિલાવવાનો તે પ્રયત્ન કરે છે વિશ્વનું આ વૃથાકરણ માનવની ભાષામાં અનેક શબ્દોના રૂપે પ્રતિબિંબિત થાય છે માનવ જેમ જેમ પદાર્થોને, ક્રિયાઓને ઓળખતા જાય છે તેમ તેમ તે તેમનું સંજ્ઞાઓ આપીને પોતાના ચિત્તમાં સ્થિર કરતા જાય છે આમ ભાષા ખીજું કશું નથી પણ માણસને થયેલા વિશ્વના દર્શનની પ્રતિરૂતિ છે વિશ્વના દર્શનની આકૃતિ માનવના મનમાં ભાષાની આકૃતિ રૂપે અન્નિ થાય છે કોઈ પણ પ્રજાની ભાષાને જાણો અને એ દ્વારા એની વિશ્વ દર્શી દૃષ્ટિનો, દૃષ્ટિગોષ્ઠીના પરિચય પામો કોઈ પણ પ્રજાની ભાષામાં એ પ્રજાની વિચારવાની રેવો, રૂઢિઓ, વનણીય પ્રતિબિંબ અચૂક જોવા મળે છે

સહિયનું ઉપાદાન ભાષા છે અને જે ભાષા માટે સાચું છે તે અન્યથા સાહિત્ય માટે પણ સાચું છે

૩

કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિ અધસ્તાલ રચાતી નથી એનો આનિર્ભાવ આસ્મિક અને ઐકાન્તિક નથી હોતા કોઈ પરિબળોએ એના આનિર્ભાવમાં ભાગ લેજો હોય છે એ પરિબળોને ન ઓળખીએ, એ પરિબળોના સદર્ભમાં કૃતિને ન જોઈએ ત્યાં મુધી કૃતિના બધા રહસ્યો લાથમાં ન આવે કૃતિને માન શબ્દોની મનોહર ગાંધણીરૂપે કે તેમાંથી પ્રગટતા ચમત્કારક અર્થરૂપે જોવામાં કૃતિ માનવાથી કૃતિના ઘણા મર્મોના જ્ઞાનથી વચિત રહી જવાનો ભય રહે છે કોઈ ઉદ્ધવસ્ત નગરીના ખડેરો જોતા હોઈએ ત્યારે અનાયાસે એના જૂનખળની કદેપના મનમાં સંકેતાય છે મન એ ખડેરોની લયના અને પ્રસ્તારને આધારે એ નગરીના કપિત વૈભવમાં,

એ નગરીના કલ્પિત સુવર્ણકાળમાં સરવા માંડે છે. આંખ સામે માણુઓથી ઉભરાતા માર્ગો દેખાવા લાગે છે. રોજિંદા વ્યવહારથી ચેતનવંતી બનેલી શરીરો... વેપારવણુ... ...રાબ...રાણી... વિહારઉદ્યાનો ... રાજપાટ ... લશ્કર... ચઢાઈ... ઘેરો... લડાઈ... સરકારોશી... કાપાકાપી... લૂંટકાર... આગ... તંબાહી. સ્વપ્નની જેમ આ બંધુ આંખ સામે સરવા લાગે છે. કોઈ ઈતિહાસવેત્તા આપણને પારચાયક તરીકે મળે તો તે આપણી કલ્પનાને ઈતિહાસદૃષ્ટિથી સંસ્કારે. એમ ન હોય તો પણ આપણું મન સ્વૈરપણે, કલ્પનાથી વસ્તુના મૂળમાં જવા લાગે. આ કલ્પનાનું કામ આયાસથી નથી થતું. એ તો સ્વતઃસંચારિત હોય છે. એનાથી ખંડેરોના દર્શનમાં શું ફેર પડ્યો? એમ કોઈ પૂછે તો કહેવાય કે સ્થૂલ માનમાં કશો ફેર ન પડ્યો. સ્થૂલ આંખને તો ભૌતિક જગતમાં જે હતું તે જ દેખાયું. પણ ચિત્તે કલ્પના દ્વારા એ દર્શનને નવું પરિમાણ આપ્યું, એ દર્શનમાં જીવંતતાના એ તો હર રંગ પૂર્યા, એક બનોખો અનુભવ એમાંથી આકારિત થયો, સ્થૂલ દર્શન તો આ અનુભવનો એક અંશ હતું. ભૂમિદશ્યને જોનારી આંખ ભૂમિદશ્ય સરસી રહીને ચ ભૂમિદશ્યની પાર કાળના પેલે કાંઠે જઈને ઠરી. કાળની આ તરફ જે હતું તે કાળની પેલી પાર જે હતું તે ઉભયતું સંકલન થઈને એક નવું એકાત્મક અનુભવવિશ્વ મૂર્ત થયું. જો આ ન બન્યું હોત તો ખંડેરોને જડ કોટડાં ને કાટમાળના માટીછાયા ટેકરા કરતાં કોઈક વિશેષ રૂપમાં - જે એનું વધારે સાચું રૂપ છે તેમાં - જોવાનો રોમાંચ શક્ય ન બન્યો હોત.

આવી ઘટના સર્વત્ર બને છે. એક ઠરી ગએલા જ્વાલામુખી પર્વતની કરાડોમાં ઊડતી વિશાળ શ્યામલ, ચળકતી શિલ્પાકૃતિના નિર્માણ પાછળ પૃથ્વીનાં ભીતરી બળોનો કેટલા યુગોનો કેવો કારમો તરખાટ હોય છે! પર્વતને જોવા સાથે આ પણ જ્યારે જાણીએ ત્યારે આપણે પર્વતને જ વિશેષરૂપે પાંખીએ છીએ. આપણે નિર્સર્ગની કૃતિને જડ પરિણામરૂપે નહીં પણ જીવંત પ્રક્રિયારૂપે અનુભવીએ છીએ.

સમાજમાં પ્રવર્તમાન કોઈ રૂઢિ ઉપરજીવી રીતે જોનાં સંમકાલીન સંદર્ભમાં અર્થહીન, અપ્રસ્તુત, હાસ્યાસ્પદ લાગે. પણ એ રૂઢિના બંધાવા પાછળ કોઈ ઈતિહાસ હોય છે. આપણાં રિવાજો, વિધિવિધાનો પાછળ આપણા સમાજનો સંક્રાંતો કોઈ સઘન, પુનરાવર્તી અનુભવ પડેલો હોય છે. એના ઈતિહાસને જ્યારે ઉમેરીએ અને ઉકેલીએ ત્યારે જે આજે આપણને અપ્રસ્તુત ને અર્થહીન લાગતું હોય તે અચાનક અર્થપૂર્ણ ને રોમાંચક લાગવા માંડે; કદાચ કાવ્યાત્મક પણ લાગે !

એકાદ કાવ્યમાં કે એકાદી નવલકથામાં લાગણીનાં કે જીવનનાં જે રૂપો નિરૂપાયાં હોય છે તેમને એ જે પરિવેશમાંથી કે જે પરંપરામાંથી પ્રગટયાં હોય તેની સાદે ધનિષ્ઠ સંખ્યા હોય છે. પ્રજાઓનાં સ્થળાંતરો, પ્રજાઓના સંધર્ષો, આક્રમણો, સંરક્ષણો, શાસનપ્રથાઓ, કુટુંબમાળખાં, આજીવિકાનાં સાધનો તે સંભોગો, આજીવિકાનો પ્રકાર, આજીવિકાનું પ્રમાણ, સંસ્કારજીવન તરફ વળવા માટેની સગવડો અથવા એની આડે આવતાં વ્યવધાનો, ઉંડાણો, વનવર્ણો, આદર્શો, ભાવનાઓ, કઠોર વાસ્તવિકતાઓ, વ્યવહારુતા, સામાજિક સંસ્થાઓના પ્રકારો તે સ્વરૂપો, વ્યક્તિની સમાજ તરફની અને સમાજની વ્યક્તિ તરફની જવાબદારી અંગેની પ્રણાલિકાઓ, સમાજની આવી અસંખ્ય નાનીમોટી બાબતો એકમેકમાં અવિચલ રીતે ગુંથાયેલી હોય છે.

કોઈ પ્રજાઓ પ્રાચીન કાળથી નગરોમાં નિવાસ કરતી જોવા મળે. કોઈ પ્રજા આજે ય યાયાવર હાલતમાં ભટકતી જોવા મળે. કોઈ પ્રજા ડગલે ને પગલે હુતર-ઉદ્યોગમાં આગેકૂચ કરતી ઉઘમી દેખાય. કોઈ પ્રજા નરી એરી, વીસી પચીસી કે કે અર્ધ સદીને અંતરે માંડ એકાદું કદમ ભરતી દેખાય. કોઈ પ્રજા નરી તિતિશ્ચ, કોઈ અપાર સહિષ્ણુ, કોઈ વધારે પડતી આત્મભાની, કોઈ સ્વમતાંધ જહ્કો અડિયત આક્રમક, કોઈ ઉચ્ચ જીવનમૂલ્યોની માવજતમાં ગૌરવ અનુભવતી અભિજ્ઞત, કોઈ નરી જિમ્મિલ ભાવનાવાદી દરિયાવદ્ધિલ, કોઈ આવ સ્વાર્થાંધ, કોઈ ભૌતિકવાદી-ભૌતિકતાપરાયણ, કોઈ સંસ્કારસંપન્ન ચિંતનશીલ ઉન્નત વિચારધારાની જનેતા, કોઈ ગંભીર પ્રકૃતિની, કોઈ હળવા મિનજવાળી. જે જે પ્રજાની જેવી જેવી પ્રકૃતિ, જેવી જેવી ટેવો, જેવાં જેવાં મનોવલણો, જેવી જેવી પ્રણાલિકાઓ, રહેણી-કરણી તે બધાં પાછળ તે તે પ્રજાની સૈદ્ધાંતોની જીવનરીતિનો ઈતિહાસ પડેલો હોય છે. સર્જક જન્મથી જ કોઈ ને કોઈ પરિવેશ પામીને આવે છે. એની સંવેદનશીલતા એ પરિવેશમાં પાંગરે છે ને પોષાય છે. એની વાણી એ પરંપરાની ભાંય પર, એ પરિવેશની આબોહવામાં જીઘડે છે. એના શબ્દોમાં એ પરંપરા, એ પરિવેશ પોતાને પ્રગટ યા પ્રચ્છન્નપણે, ન્યૂનાધિક પ્રમાણમાં વ્યક્ત કરે છે. એના શબ્દોમાં દેશ અને સમાજની પુરોકાલીનતા અને સમકાલીનતા પ્રગટયા વિના રહેતી નથી. પ્રાંત-પરપ્રાંત કે દેશ-પરદેશના જનજીવન વિશેની તથા સાહિત્ય-કલા-શિલ્પસૃષ્ટિ વિશેની સંવેદનશીલતા અને અભિજ્ઞતાનો વ્યાપ જેમ વધારે તેમ એની અભિવ્યક્તિમાં એકાધિક પરંપરાઓ અને પરિવેશોનું રસાયણ પણ થતું જોવા મળે.

સાહિત્યનું પરિશીલન કરીએ છીએ ત્યારે શું આપણે તેમાંના શબ્દોની સપાટી પર જ છબ્બછબિયાં કરીએ છીએ? નવલકથા કે નાટકની ઘટનાઓને થોડા બનાવોની હારમાળારૂપે કે એમાંનાં પાત્રોને થોડાં વ્યક્તિચિત્રો રૂપે જ આપણે જોઈએ છીએ? કથાનકમાં આવતાં સ્થળોનાં રૂપરંગ, ઘટનાઓની બનવાની રીત કે પરિપાટી, પાત્રો સાથે થતી ઘટનાઓની સંકળામણ, પાત્રોની ક્રિયાપ્રતિક્રિયાઓ, તેમનાં વિચારવલણો, પહેરવેશ, અસંખ્યાળ, ઘરખાર, ખોલોચાલો, રીતરસમ, ગમા-અણુગમા, રુચિ, રીતભાત, વ્યવસાયો : આ બધું આપણને કોઈ એક સ્થળકાળની, કોઈ એક યુગની આખોડવામાં લઈ જાય છે. એ સ્થળકાળ આપણાં હોય, પરાયાં પણ હોય, કથાનકની પાછળ આપણી નજરમાં એક જીવનપરિપાટી, એક જીવનદષ્ટિ, એક સમાજની છબી ઊપસે છે. એ છબી સાથે આપોઆપ કથાનકનો અનુબંધ છતો થાય છે. કથાનકની ઘટનાઓ પાછળ આપણે એ સમાજની ઘટનાસંઘટના-પરિપાટીને, કથાનકનાં પાત્રોમાં આપણે એ સમાજનાં માનવીઓને જોઈએ છીએ. ટઈન વધારે સારી રીતે આ વાત કહે છે. તે કહે છે એ પ્રમાણે એ માનવીઓમાં આપણે કોઈ એક સ્થલકાલવિશિષ્ટ માનવને, કોઈએક સમાજવિશિષ્ટ માનવને, કોઈ એક યુગપ્રતિમા જેવા માનવને ગૂઢરૂપે પ્રવર્તતા જોઈએ છીએ. કલાકારના કલાપ્રપંચના કેન્દ્રમાં રહેલા એ માનવતત્ત્વ તરફ આપણું લક્ષ દોરાય છે. કથાના ફલક પર રમતાં પાત્રોના કેન્દ્રમાં રહેલા એ કેન્દ્રવર્તી માનવની સંન્મુખ જઈને આપણે ઊભા રહી જઈએ છીએ.

ગોવર્ધનરામની નવલકથા વાંચતાં આપણા મનમાં અત્યારે તરત પ્રતિભાવ જાગશે કે આ પાત્રો, એમના રંગરંગ, એમનો સામાજિક ઢાંચો, એમની સમસ્યાઓ, એમની માન્યતાઓ, એમની વર્તણૂંક, એમના દષ્ટિકોણો, એમની રીતભાત એ બધું દૂરના અતીતનું નથી તો સાવ સાંપ્રતનું પણ નથી. આપણી આસપાસના વાયુ-મંડળથી એ જરા પણ જુદું પડતું લાગે ત્યાં એની આપણા સમયથી જુદી એવી આગવી તાસીર આપણા મનમાં ઊઘડવા લાગે છે. આપણા, નજીકમાં વીતી ગયેલા એક સાંસ્કૃતિક, સામાજિક તબક્કાની આખોડવા એ, કથામાં વરતાય છે. એ તબક્કો નજીકમાં વીતી ગયેલો હોઈને તેમાં નિરૂપિત જનમાનસ, તેમાં નિરૂપિત સમસ્યાઓ આજે પણ દેખો દેતાં લાગે છતાં આપણા યુગને એનાથી જુદી પડતી કેટલીયે નવી સમસ્યાઓ, નવા અભિગમો, નવી પ્રણાલિકાઓ એક જુદી મુદ્રા આપે છે. ગોવર્ધનરામની સર્જકતાની જે કોઈ આધારશિલા હોય, ગોવર્ધનરામના સર્જનનાં જે કોઈ પ્રેરક બળો હોય તેમના સંદર્ભમાં જ તેમની નવલકથા પોતાનો પૂરો અર્થ પ્રગટાવી આપે. ઐતિહાસિક અભિગમ આપણને આવી સમજ આપે છે.

થોડી વાર પહેલાં આપણે કથાના કેન્દ્રમાં રહેતા સ્થલકાલવિશિષ્ટ, સમાજ-વિશિષ્ટ, યુગપ્રતિમારૂપ માનવની વાત કરી. સર્જકનો સવળો પ્રપંચ આ માનવના ધબકારને મૂર્તિમંત કરવાનો હતો, એના શ્વાસનો લય આપણે આપણી આંગળીનાં ટેરવાં પર અનુભવીએ, એના શ્વાસના ગુંગરને આપણા કાનમાં સાંભળીએ તે રીતે એ માનવને જીવંત કરવાનો એનો સઘળો પુરુષાર્થ હતો. આ માટે તે અનુરૂપ ઘટનાઓ, અનુરૂપ પાત્રો, અનુરૂપ લાગણીરૂપો, અનુરૂપ વાતાવરણ, અનુરૂપ સાંસ્કૃતિક-સામાજિક વિગતોની પર્મદગી કરશે. લાવાનો ઉપયોગ પણ તદનુરૂપ રીતે કરશે. સર્જનાત્મક કૃતિમાંનો એનો રૂપરચનાત્મક અલિક્રમ, એનો 'મેટાફીઝિકલ આડ્યુમેન્ટ' પણ એ પ્રમાણેનો હતો.

જે માનવસંદર્ભને સર્જક પોતાની કૃતિમાં નિરૂપવા આઢે છે એ સદર્ભને નિયત કરનારાં ત્રણ પરિબળો ટેઈને નોધ્યાં છે : (૧) જાતિ—Race, (૨) પરિવેશ—Surroundings, (૩) યુગ—Epoch. દરેક જાતિને એના આગવો ઈતિહાસ હોય છે. દરેક જાતિને એનું આગવું શરીરબંધારણ, આગવું સ્વભાવબંધારણ, આગવો મિજબજ—temperament, આગવું સામાજિક માળખું, આગવો સંસ્કાર-વારસો હોય છે. કુનેહ, ઉદ્વેગ, સાહસ, વૃત્તિઓ, શક્તિ વગેરેની ખાખનામાં એક જાતિ નોંધપાત્ર રીતે બીજી જાતિથી જુદી પડે છે. જાતિના આગવાપણાને ટકાવવામાં અમિત્ર આનુવંશિકતાનો ફાળો જખરજસ્ત હોય છે. કોઈ પણ જાતિની ભાષાના શબ્દભંડોળમાં, શબ્દગુચ્છોમાં, રૂઢિપ્રયોગોમાં, ઢહેવતોમાં, બોલચાલના લહેજોમાં તેમની જાતિગત વિશેષતાઓ સ્ફુટ રૂપે વિના રહેતી નથી.

જાતિની ખાસિયતોને નિયત કરવામાં, દહાવવામાં તેના સંજોગો, તેના પરિવેશ ખાસ ભાગ લજવે છે. એક જ મૂળ જાતિના બે સમુદાયો સંજોગોવશાત્ બે ભિન્ન ભિન્ન દિશામાં સ્થળાંતર કરીને ગયા હશે અને તદ્દન જુદી જુદી ભૌગોલિક પરિસ્થિતિઓવાળા પ્રદેશોમાં આવીને ઠરીકામ થયા હશે તો તેમની રહેણી, કરણી, વિચારવલણો વગેરેને નિર્ધારિત કરવામાં તેમના વિશિષ્ટ ભૌગોલિક પરિવેગે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હશે અને તેને કારણે બંને સમુદાયોમાં વિભિન્ન ખાસિયતો વિકાસ પામી હશે. છેવટના પ્રદેશમાં ઠરીકામ થતા પહેલાં એને એની સૈકાઓ લાંબી સ્થળાંતર પ્રવૃત્તિ દરમ્યાન જે સંકટો, મુકાબલાઓ વેડવા પડ્યા હશે, જે પુરુષાર્થ કરવો પડ્યો હશે, જાતજાતના જે અનુભવો સાંપડ્યા હશે, લાભહાનિના વિવિધ પ્રમંગોમાંથી પસાર થતાં તર્કબુદ્ધિના જે ભૌતિક બળાબળનાં જે ઉજળ અનુભવવા મળ્યા હશે તે બધાનો પ્રભાવ તેની જાતિગત પ્રકૃતિને ઘાટ આપવા પાછળ કામ કરી ગયો હશે.

કોઈ પણ જાતિ પોતાની સંસ્કૃતિ દ્વારા પોતાને વ્યક્ત કરે છે. સંસ્કૃતિ એકાધિક ધારાઓમાં વહેતો પ્રવાહ છે. એની મુખ્ય ધારાઓ છ છે અથવા કહો કે છ મુખ્ય પ્રદેશો છે એના પ્રવર્તનના. એ છે ધર્મ, કળા, તત્ત્વજ્ઞાન, રાજ્ય, કુટુંબ અને ઉદ્યોગ. અત્યાર સુધી ધર્મ જીવનનાં સર્વ ક્ષેત્રોને આવરી લેતો રહ્યો છે. કળા, તત્ત્વજ્ઞાન, શાસનપદ્ધતિ, કુટુંબસંસ્થા અને છેલ્લે ઉદ્યોગ સુધ્ધાં પર ધર્મનો પ્રભાવ વિસ્તરતો રહ્યો છે. આપણી ધર્મદૃષ્ટિ અને આપણું તત્ત્વજ્ઞાન આપણાં નાટકોમાં વિધિનિષેધો ફરમાવતાં રહ્યાં છે. એક સર્વશક્તિમાન પરમેશ્વરની કલ્પનામાંથી જમાનાઓ સુધી દેશ વિદેશમાં, સર્વસત્તાકેન્દ્રી રાજાશાહી પ્રવર્તી હશે? કુટુંબમાં વરિષ્ઠ વડીલનું કે પત્ની માટે પતિનું સ્થાન પણ પરમેશ્વરની બરોબરીનું ગણાયું છે. આપણું મૂળભૂત માનસ બદલાયું નથી; તેથી પશ્ચિમમાંથી પ્રાપ્ત એવી પ્રતીતિને અનુસરીને આપણે લોકશાહીને ભલે વર્ષો છતાં એક સર્વે-સર્વો સર્વોચ્ચ નેતાની આણુ માનવાની, એની ચરણરજ માથે ચઢાવવાની મધ્યકાલીન મનોવૃત્તિમાંથી હજી આપણો પૂરો છુટકારો થયો નથી. શિવાલયના સ્થાપત્યવિધાનને ભ્રમરગુહામાં થતા જ્યોતિર્દર્શન સાથે સંબંધ છે. મંદિરોમાં વાગતાં નગારાં અને ઝાલરોના અવાજને દેહમંદિરમાં વાગતા અનાહત નાદ સાથે સંબંધ છે. સંસ્કૃતિ એક વિશાળ શરીર છે. ધર્મ, કળા, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરે તેનાં અંગો છે. એ અંગોનો પરસ્પરનો એવો પ્રગાઠ સંબંધ છે કે જે ફેરફાર એકમાં થાય તેની અસર બીજા તમામ પર પડે છે અને એક સ્થળે ઉદ્ભવેલો એક ક્ષાન્તિકારી ફેરફાર તમામ ક્ષેત્રો પર વહેલી મોડી અસર જન્માવે છે. માકર્સવાદ, પહેલાં તો, એક આર્થિક વર્ગવાદી વિચારધારા હતો; જરાક પ્રભાવ વધતાં તેને અનુસરીને રાજ્યક્ષાન્તિ થઈ. અનુરૂપ શાસનપદ્ધતિ અસ્તિત્વમાં આવી, એણે ધાર્મિક ગૃહીતોના મૂળમાં ઘા કર્યો અને કળાઓને પણ પોતાની આણુમાં આણી.

જાતિ, પરિવેશ અને યુગ આ ત્રણ પરિબળો મળીને પ્રજા માટે જે નૈતિક, સામાજિક, આર્થિક, રાજકીય પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરે છે તેનો પ્રભાવ એ પ્રજાના સાહિત્યના સ્વરૂપ ધડતર પર અનિવાર્યપણે પડે છે. ટ્રેન્ઝી, કોમેડી, રોમાન્સ, નવલકથા જેવાં સ્વરૂપોના વિકાસ પાછળ પણ સમાજ અને સમયતાનાં અલગ અલગ સ્તરોએ લાગ લગવ્યો છે એ વાતનો પ્રકારલક્ષી વિવેચનામાં નિર્દેશ થાય છે. વિવેચનનો ઐતિહાસિક અભિગમ સાહિત્યને સમજવા માટે તેની સાથે સંકળાયેલાં પરિબળોના તથા પરિસ્થિતિઓના સંદર્ભને ધ્યાનમાં લેવાનું વિહિત ગણે છે.

એનિહામિક અભિગમના પુરસ્કર્તાઓ એમની એક દલીલને જુદા જુદા શબ્દોમાં ઉચ્ચારતા *variate* કરતા રહ્યા છે.

દ્રાહ્મીય કહે છે કે કોઈ એક પ્રજાની કવિતા તે તેના રાજકીય, વૈજ્ઞાનિક ધાર્મિક ઇતિહાસના સમ્ય સમાન છે. કવિતાના ઇતિહાસકારે પ્રજાના ઇતિહાસનું અનુસંધાન સાધવું જોઈએ, પ્રજાની એપ્યુઓ અને એ માટેના તેમના અભિક્ષેપોને તેણે ધ્યાનમાં લેવા જોઈએ. અભિક્ષેપોમાં થઈને એક યુગમાંથી બીજા યુગ તથા ગીત ઉત્ક્રાન્તિ પામ્યો તે એણે પારખવું જોઈએ. આમાં જ એ પ્રજાની કવિતાને સમજવાની ચાવી છે કેમકે આમાંથી જ એ કવિતાના સત્ત્વ નીપજ્યાં હોય છે.

દરદીના રોગનાં નિદાન અને સારવાર કરતી વખતે તખ્તીય તેના વસવાટના પ્રદેશનાં હવાપાણી, કુદરત અને રૂઢિઓને ધ્યાનમાં લે છે. કેમકે એ બધી બાબતોની અસર શરીર પર થાય છે. ચાર્લ્સ ગિલ્ડન (Charles Gildon) નિદેશ છે કે જેમ શરીર માટે તેમ કવિતા માટે પણ એ બધી બાબતો પ્રભાવ પાડનારી પુરવાર થાય છે. પ્રજાના શરીર બંધારણની જેમ તેના ચિત્ત બંધારણ પર અને તેની આદર્શો પર કુદરતની અનંત વાતવરણની અસર હોય છે. આ બંધારણની સિન્નતા અનુસાર દેશે દેશે અનંત સનયેસ યે બીજી લાગણીઓની જેમ સ્નેહની લાગણીનાં કારણ અને પરિણામ—સ્નેહની લાગણીના આવિર્ભાવનાં રૂપો જુદાં જુદાં માલૂમ પડશે.

દૂરતા સમયના લેખકની કૃતિઓને વાંચતી વખતે આપણે તેના યુગમાં પ્રવર્તેલી રૂઢિઓ અને રીનસાતોને સક્ષમા લેવી જોઈએ એમ જણાવીને ચોર્ટન તેમજ 'Observations on the Faerie Rueen of Spenser' માં સલાહ આપે છે કે આપણે એ કૃતિઓને વાંચતી વખતે આપણી જાતને એ યુગના સંજોગોમાં એ યુગની પરિસ્થિતિઓમાં મૂકી જોઈએ. આપણે આપણા જમાનાની આખે એ દૂરતા સમયની કૃતિઓને જોવા જતાં ગફલત કરવાનો, ખોટી કે અધૂરી સમજે અન્યાય કરી ખેસવાનો ભય રહે છે.

આપણા જમાનાએ કૃતિને આસ્વાદના, મૂલવવા માટે જે ધોરણો આપ્યા છે તે ધોરણો કાલક્રમે વહેલા વિવિધ પ્રવાહોની નીપજરૂપે આપણને મળ્યા છે. મૂળકાળના પૂર્વપરંપરાના કોઈ એક તખ્તમાં એ ધોરણોના અસ્તિત્વની અપેક્ષા ગમતી તે અશાસ્ત્રીય, અનૈતિકાસિક લેખાશે. દરેક જમાનાને એનું પોતાનું સૌદર્ય શાસ્ત્ર હોય છે જે એને એની પૂર્વપરંપરામાંથી સ્વભાવિક ક્રમે ઉત્ક્રાન્ત થઈને

મળ્યું હોય છે. કોઈ એક યુગનો ઉત્તમ સર્જક એવા સ્વકાલીન યા નિજ સૌંદર્ય શાસ્ત્રથી પ્રેરાઈને તેની કૃતિ માટેની રસલક્ષી સામગ્રીની પસંદગી ને ગોઠવણી કરતો હોય છે. જે અલંકારો, જે કથાઘટો, જે દૃષ્ટાંતો, જે વર્ણનછટાઓ, જે ભાષા-ભંગિઓ આપણને ઉત્કટ રસાનુભવની ક્ષમતા વિનાનાં, ચમત્કૃતિહીન, નિષ્પ્રાણ અને વાસી લાગતાં હોય તે જ એ સર્જકને પોતાના યુગના સંદર્ભમાં, પોતાની પૂર્વપરંપરાના અનુસંધાનમાં ઉત્કૃષ્ટ રસસ્રોતરૂપ લાગ્યાં હોય. એના ભાવકો એની એ પસંદગી ને ગૂંથણી પર, એમાં નીખરેલાં એનાં કલાકૌશલ પર ભૂરિ ભૂરિ વારી ગયા હોય. આપણો સમય કે જે એને માટે દૂરના ભવિષ્યનો સમય છે તેનો ખ્યાલ કરીને એણે સર્જન કેમ ન કર્યું એમ પૂછવું કેવું વિચિત્ર લાગે ! એક દેશનો કાયદો ખીજ દેશના નાગરિકને લાગુ પાડવાનું વાહિયાત ગણાય તેમ એક યુગનાં ધારાધારણો ખીજ યુગને લાગુ પાડવાનું પણ અયુક્ત લેખાય. આથી વોર્ટન તાકીદ કરે છે કે ભૂતકાળની કોઈ કલાકૃતિનો જે પરિચય મેળવવો હોય તો તે કૃતિના યુગની આખોડવામાં, તે યુગનાં સંજોગો-પરિસ્થિતિઓમાં પ્રવેશ કરવો જ રહ્યો.

પ્રેમાનંદી ઓખાહરણ કે નળાખ્યાન કોઈ આજે લખે ખરું ? નીલકંઠી ‘રાઈનો પર્વત’ કોઈ આજે લખે ખરું ? ભવાઈની અશ્લીલતાનો પ્રશ્ન આજના મુખ્ય પ્રશ્નોમાંના એક નથી. એના સંદર્ભે, પ્રેક્ષકોને શિષ્ટ સામાજિક નાટક આપવાની નેમથી આજનું નાટક ઘણી જુદી ગતિવિધિ આચરી રહ્યું છે. સ્ત્રી પુરુષના સંબંધો આજે પણ નિરૂપાય છે પણ વિવિધ લગ્ન સંબંધોનું પ્રદર્શન ભરવું અને સાથે સુધારાવાદી સૂર સતત વાગતો રાખવો, રાજદરબારી પાત્રો-શામળશાહી પાત્રો દરબારી પ્રપંચકથાને રસનાં સ્રોત બનાવવાં તે કદાચ આજની સર્જકતાનો વિષય નથી. નાટકનો શેકસપિયરશાઈ નમૂનો સામે રાખવો કે સંસ્કૃતનો નમૂનો સામે રાખવો કે બંનેના ઉપાદેય અંશોનું સમીચીન સહયોગન કરવું એ આજના નાટ્ય વિધાનની મુંઝવણ નથી. ડગલે પગલે જેમાં ગદ્ય સાથે પદ્ય ગુંથાતું આવે એવું નાટક આજના પ્રેક્ષકવાચકને કેટલું હલ લાગે ? આથી પૂછવાનું મન થાય છે કે ‘રાઈનો પર્વત’ કોઈ આજે લખે ખરું ? અશક્ય છતાં માનવા ખાતર માની લઈએ કે આજે લખે તો પણ સાહિત્યના મુખ્ય પ્રવાહમાં આધુનિકોનાં નવપ્રસ્થાનોની જે ઉલટથી નોંધ લેવાય છે ને જે સરાહના થાય છે આ ઊંડી નિસળતપૂર્વકની ઉલટતપાસ થાય છે તેવું કશું એ કૃતિઓ માટે બને ખરું ? કદાચ કોઈ રડચાખડચા ખૂણે એમની સામાન્ય નોંધ લેવાય યા ન પણ લેવાય જે એ કૃતિઓ આજે લખાય અને આજે એમની અવજા થાય યા એમને

વ્યાપક પ્રગટ આવકાર ન મળે એમ માનીએ તો પછી હજી આપણે એ કૃતિઓને વાંચતા, આસ્વાદતા, અભ્યાસતા, ચર્ચતા અટકતા કેમ નથી ?

લિયોનેલ ટ્રિલિંગ (Lionel Trilling) ખાસે આવા પ્રશ્નનો જવાબ છે. તે કહે છે કે ખીજ કોઈ સમયના માનવીઓની જોમ આપણે વિચારી શકીએ તેમ માનવું તે એક ભ્રમણા છે. છતાં ભૂતકાળના વિચારો, નિરૂપણો આપણે માટે કેવી રીતે પારદર્શક બની રહે છે કે ટ્રિલિંગ માને છે કે સમયના વહેવા સાથે ભૂતકાલીનતાનું તત્ત્વ એક વિશેષ રસતત્ત્વના રૂપે કૃતિમાં અનુસ્થાપિત થઈ જાય છે. કૃતિની ભૂતકાલીનતા કૃતિને એક વિશેષ અધિકૃતતા આપે છે; એ અધિકૃતતા કૃતિની સૌંદર્યશક્તિનો એકાત્મક અંશ બની રહે છે.

અહીં એક પ્રશ્ન પૂછી શકાય કે ભૂતકાળની કૃતિના સાધ્યબોધ શું એની ભૂતકાલીનતા પર આધાર રાખે છે ? શું કૃતિ ભૂતકાળની છે એટલા માટે જ આપણે તેનો પરિહાર ન કરતાં તેની આસ્વાદનાને માન્ય ગણીએ છીએ ? ભૂતકાલીનતા એ શું ખીજ બધા વાંધા સામેની ભલામણ ચિટ્ટી કે પરવાનાપાત્ર બની જાય છે ? શાકુન્તલ અને સદીઓ પછી પણ તેની ભૂતકાલીનતાને કારણે જ કંઈ આસ્વાદ છે એમ નથી, આપણા જાંમતંત્રને ઝંકારી મૂકવું એમાંનું સદાજહાર નાટક ક્યારેય કાલગ્રસ્ત બને તેનું નથી; એ સદા પૂરી તાજા સાથે આપણને પેશ આવે છે, ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના પહેલા ભાગમાં વાયક અને પણ ભરવડે તણાતો જતો હોય તો તે એમાંની પુર્વકાલીનતાને કારણે નહીં પણ એમાંના ભરપૂર સુચોચિત કથાતત્ત્વને કારણે. જ્યારે ખીજ સારા નમૂનાઓ ન હતા અને વાયક માટે પસંદગીનું વર્તુલ ઘણું જ સાંકડું અને રાંકડું હતું ત્યારે ‘કરણ વેલો’એ થોડી હવા જમાવી દશે, પણ એમાંનું કથાતત્ત્વ, અર્વાચીન કલાદૃષ્ટિએ, રસાવહ માવજત પામ્યા વિનાનું રહી ગયું હોવાથી એ આજે બાજુ પર હસેલાઈ ગઈ છે. એની ભૂતકાલીનતા એને વધારાની આસ્વાદતા આપીને એનો ઉગારો કરી શકે તેમ નથી. ‘રાઈનો પર્વત’ને પણ આજે યત્કિચિત્ ટકાવનાર તે એની ભૂતકાલીનતા નથી; એમાંનું ‘નાટક’ જે હતું એને આખણી નજરમાં કંઈકેય ટકાવી રાખી શક્યું છે.

કૃતિને પામવા માટે તેના યુગ સાથે એકરૂપતા સાધવાની વાત એફ. બેટસન (F. W. Bateson) પણ સહેજ જુદી રીતે કરે છે. તે કહે કે સાહિત્ય-કૃતિની પ્રમાણિતતાને (Validity) કોઈ એક ખાસ ઐતિહાસિક ભાવકસમુદાયની સમજ (Understanding) દ્વારા મળેલી સંમતિ (conformity) ને આધારે

નક્કો કરતી જોઈએ. કોઈ એક યુગમાં એકથી વધારે ભાવકસમુદાયો વિદ્યમાન હોય છે. એ સમુદાયો વચ્ચેની સિન્નતા વર્ગ, જાતીયતા, વ્યવસાય, મૈત્રીસંબંધો પર આધારિત હોય છે. સમુદાયે સમુદાયે પ્રતિભાવનું સ્વરૂપ જુદું હશે. એ બધા સમુદાયોમાંનો કોઈ એક જ સમુદાય સાચો હોઈ શકે, કોઈ એક જ સમુદાય તંદુરસ્ત રીતે વર્તે તો હોઈ શકે. આજના ભાવકે એ યુગની કવિતાને પામવા માટે એ ભાવકસમુદાય સાથે, કવિના સમકાલીન એવા એ અસલ વાચકસમૂહ સાથે તદ્દુપતા સાધવી રહી; કેમકે એ ભાવક સમુદાયનો પ્રતિભાવ જ આદર્શ સ્વરૂપવાળો હોય છે. તેથી એ પ્રતિભાવ કવિતાના હાર્દ સુધી આપણને પહોંચાડે તેવો હોય છે.

આ દૃષ્ટિબિંદુ પણ સંખ્યાબંધ પ્રશ્નો જોવા કરે તેવું છે. શું દરેક યુગને એના આવે; એક આવે તો પ્રતિનિધિરૂપ સર્જનસંપન્ન, અધિકૃત ભાવકસમુદાય હોય છે ? શું આ ભાવકસમુદાય ઉત્તીર્ણ-અનુતીર્ણનાં પરિણામો જાહેર કરે છે ? આ ભાવકસમુદાયની આણુ સર્જક પર અને એના સર્જન પર ચાલતી હોય છે ? શું એનાં રસરુચિને ધ્યાનમાં રાખીને સર્જક પોતાનાં સર્જનોનો ઘાટ ઉતારે છે ? સર્જક આ ભાવકસમુદાય કોણ છે તે ક્યાં છે તે બરાબર જાણી લઈ શકે તો હોય છે ? સર્જક કોઈ એક સમુદાયને ધ્યાનમાં રાખીને લખે છે કે કેવળ પોતાના અભિવ્યક્તવ્યને ચથાતથ વ્યક્ત કરે તેવી અભિવ્યક્તિ અન્યનિરપેક્ષપણે સાધતો હોય છે ? સર્જક કલમ ઉપાડે છે તે કોઈને કશું કહેવા માટે કે કશુંક છે તેને વ્યક્ત કરવા માટે ? કોઈ પણ કૃતિને એના સર્જકના સમકાલીનો જ બરાબર સમજી શકે અને અનુકાલીનો આપમેળે બરાબર સમજી ન શકે તેમ માનવું કેટલે અંશે વાજખી ? સર્જકના આદર્શ સમકાલીન ભાવક સમુદાયને શી રીતે ઓળખી કાઢવો અને શી રીતે તેની સાથે તદ્દુપતા સાધવી ? અપૂર્વ ઉન્મેષોને સમકાલીનો ઓછા પ્રમાણમાં સમજે ને આવકારે અથવા મુદ્દલે ન સમજે અને અનુકાલીનો એમને બરાબર પ્રીછે તેવા કિસ્સા નથી બનતા ? કલાકૃતિના મર્મને પકડવા માટે કોઈ એક યુગના સહૃદય ભાવકે બીજા યુગના ભાવકને ખલે ચઢીને જોવું પડે તેમ માનવું વધારે પડતું છે.

પ્રોફેસર એ. ઓ. લવજોયને (A.O.Lovojoy) સાહિત્યમાં બીજા પ્રકારે રસ હતો. તેમને મન સાહિત્ય એટલે બૌદ્ધિક ઇતિહાસનો દસ્તાવેજ. સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં વિચાર જીવંત, ઇંદ્રિયસંબંધ મૂર્તીકરણ પામીને આવે છે. લવજોયે ગંભીર ચિંતનાત્મક સાહિત્યમાંના વિચારોને દ્રવીભૂત કરેલા (diluted) તાત્વિક વિચારો તરીકે ઓળખાવ્યા છે. એમને સાહિત્યમાં વિચારોની વાટચાલ જોવામાં,

વિચારેનો ઇતિહાસ જોવામા જોટનો રસ હતા તટલો સાહિત્યને ના લેખે માણ્યા-
નાણવાનો ન હતા

આપણે ત્યાં શાસ્ત્રીય બિન જન સ ચાન્વેષી વિવેચનાની જિંકર કરમાર પ્રો કાકિરે
તુલનાત્મક ઐતિહાસિક દષ્ટિ કેળવવાનો આગ્રહ મેળ્યો હતા પ્રાચીન કલાકૃતિઓની
સમભાની તુલના માટે ઐતિહાસિક પદ્ધતિની આવશ્યકતા પર ભાગ મૂકતા, તનના
'સોરાબ અને રુસ્તમ વ્યાખ્યાન મા, મળે છુ છેકે કોઈ પણ પના સર્જનમા ક પ-
પાત્રોના ચર્ચિ અને આચરણોની જે મ લના ગૂ થે છે, ત તના સર્જનનુ હાર્દ
વ્યક્ત કરે છે કલાકૃતિના દેશાલપરિસ્થિતિ આદિ જેમ આપણને પરિચિત જગતથી
ભિન્ન ને દૂર સુદૂર તમ તના મકલના સમ ની મુશ્કલ થઈ પડે છે, અને સહાનુભૂતિ
પ્રવૃત્ત કરવાન આપણી કને વધારે ઇતિહાસનાન માગી લે છે પ્રસ્તુત કૃતિ ઈ
કલાકૃતિની છે અને તના પાછળ એ જાતિના પરપરા કયા પ્રકારની હતી, ત પગ
આપણે ધ્યાનમા રાખવુ ઘટે છે સૌ જાણીતા વિષયવસ્તુને લગતી બે જુદાજુદ
કવિની કૃતિઓ હોય, તો ત બે વચ્ચેનુ દેશકાલ્યાદિ અતર જેમ વધારે, તમ ત
બે વચ્ચે સામાન્ય કવિતાભોગીઓની માન સપાટિયા તુલનાઓ નકામી નીવડે
એની તુલનાઓ બેમાથી એકે કવિનુ હાર્દ પ ડી ન શકે

૫

એકમન્ડરિ સને એનિયનના ઐતિહાસિક દષ્ટિ વાળા વિચારને બિનઐતિહાસિક-
nonhistorical માન્યો છે સર્વદેશકાળના સમગ્ર સાહિત્યપુજને યુગવત્ અસ્તિત્વ
ધરાવતા સાહિત્યપુજ તરીકે જોવાની એનિયનની ભનામણ છે જે પુરાણ છે ત
અને જે આજનુ છે ત બધુ જ આજે એમનાથે સહોપસ્થિત છે એ બધુ જ
એકસરખી વર્તમાનતા ધરાવે છે સાહિત્યમા આજે એ નોંધપાત્ર નરી કૃતિ પ્રકાશિત
થાય તો તે આજના ને જૂનકાળના એમ તમામ સાહિત્યજ જ પર એકસરખી અસર
પાડે છે એ અસરમા અન્ય કૃતિઓની મૂલ્યનતામા અને દરજ્જામા ફેર પડી જાય
છે કૃતિઓના આતર સબધોનો નકરતા બદલાઈ જાય છે આ ઘટનાકૃતિઓના
સ્થળકાળથી નિરપેક્ષ રીત બને છે કેવળ પ્રાતસ્ત જ એમા નિર્ણાયક ભાગ
ભજવે છે

વિહસને બિનઐતિહાસિક વિવેચનના એક જૂદા નમૂના તરીકે જ્યોર્જ
સેઇન્ટસમરીના વિવેચનને નોંધુ છે સેઇન્ટસમરીને જોરદાર આમાજિક પૂર્વગ્રહો
અને રાજકીય દષ્ટિબિંદુઓ હતા પણ તમને ત સાહિત્ય વિવેચનમા વચ્ચે

આવવા દેતો ન હતો. એનો રસરુચિમાં અપાર વૈવિધ્ય હતું. તેના જેવી વિવેક શક્તિ તેના જેટલા વાચનવાળા ખીબા કોઈ વિવેચકમાં ભાગ્યે જ જોવા મળે. કોઈપણ શિક્ષણક્ષેત્રીય ઈતિહાસવિદ્ની જેમ તે પણ વિશાળ ફલકને આવરી લઈ શક્યો છે; પણ તેનું કામ કાલાનુક્રમ ગોઠવનારના પ્રકારનું નથી; તેણે તો સાહિત્યનો અખૂટ આનંદ લૂંટ્યો છે. આ આનંદ લૂંટવા માટે તેને સાહિત્યની ઐતિહાસિક પશ્ચાદ્ભૂ જોવાની જરૂર પડી નથી.

વીકોએ 'La Scienza Nuova'માં ઇતિહાસની ફિલસૂફી આપી છે. સમગ્ર સામાજિક વિશ્વ એ માનવની કૃતિ છે એમ સૌથી પહેલાં ઘોષિત કરનાર વીકો હતો. વીકોએ જ સાહિત્યનું સામાજિક અર્થઘટન સૌથી પહેલીવાર પૂરું પાડ્યું. વીકોએ કહ્યું કે હોમરના ઇલિયડને, ઇલિયડના બલમૂર્તિ નાયક એક્રીલીસને બિરુદાવનાર ગ્રીસ એ યુવાન ગ્રીસ હતું; એ ગ્રીસ ગર્વ, ક્રોધ, વૈર, કૃરતા, ખુન્નસના આવેગોથી સળગતું ગ્રીસ હતું. ઇલિયડનો રચનાર હોમર પૂર્વકાલીન યુવાન હોમર હતો; ગ્રીસના ઇશાની વિસ્તારનો વાસિંદો હતો. 'ઓડિસી'નો હોમર પેલા હોમરથી જુદો ઉત્તરકાલીન વૃદ્ધ હોમર હતો. અને એ ગ્રીસના અગ્નિવિસ્તારનો વાસિંદો હતો. એણે યુલિસિસને આવેખ્યો ત્યારે ગ્રીસ વૈભવી હતું. દરિયાઈ પરીનાં ગીતોને સાંભળતું મોજાતું ગ્રીસ હતું, યુધ્ધામાંથી પરવારેલું કરેલ શાંત ગ્રીસ હતું. વીકોએ આ પ્રમાણે સમજાવીને સાહિત્યનાં ઐતિહાસિક અને ભૌગોલિક મૂળિયાનો નિર્દેશ કર્યો છે. પ્રજાની ભાષા, રીતભાન, રેવો, મિળાજ, આબોહવા અનુસાર તેની કવિતાનું રૂપ બદલાતું રહે છે એમ હર્ડરે તેના *Ideas on philosophy of History* માં નોંધ્યું છે. હેગલે પણ ઇતિહાસના તત્ત્વજ્ઞાન વિષેનાં તેના બર્લિન વ્યાખ્યાનોમાં કહ્યું હતું કે જે સમાજ જે સાહિત્યને સર્જે છે તે સાહિત્ય તે સમાજની અભિવ્યક્તિરૂપ હોય છે.

ઐતિહાસિક અભિગમ સાથે માર્ક્સવાદને પણ સંબંધ છે. માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ જેટલા મનાય છે તેટલા ભૌતિકવાદી ખરેખર નથી એમ વિલ્સનનું કહેવું છે. તેમનો સિદ્ધાંત આર્થિક ખુનિયાત *economic base* સાથેના સાહિત્ય કૃતિઓના સંબંધ વિષેનો છે. તેમના મતે માનવ પ્રવૃત્તિઓનું ઉપરનું માળખું (*Super Structure*) કળા, રાજકારણ, ધર્મ તત્ત્વજ્ઞાન સાહિત્ય વગેરેથી રચાયેલું છે. આ ક્ષેત્રોમાં પડેલા માણસો વિવિધ સામાજિક જુથોમાં વહેંચાયેલા હોય છે. પરંતુ તેમનું વલણ આવાં જૂથો સાથેની તેમની એકરૂપતાને ખંખેરીને પોતપોતાના કાર્યક્ષેત્ર સાથે એકતમકતા સાધવા તરફનું રહેતું હોય છે. ઉપલા

માળખાની પ્રવૃત્તિઓ એકબીજાને અસર કરતી હોય છે અને તેને પ્રભાવ આર્થિક બુનિયાદ ઉપર પડતો હોય છે વીક્ષા કરતા તદ્દન જુની રીતે વિચારતા માકસે' હેનુ' કે હોમરની કવિતાને ઉત્પન્ન કરનારા સમાજ ઔદ્યોગિક વિપ્લવની બાબતમાં પ્રાથમિક અવસ્થામાં હતા તેથી તે એટલી સરસ કવિતા ઉત્પન્ન કરી શક્યા હતા

વિદ્યાપુરુષોએ રાજકારણમાં ભાગ લેવાનો જોઈએ, રાજકીય કાર્યના મુકાબાને વ્યાપરક કાર્ય ઊતરતી કોટિનું છે એવું વલણ મૂળે માકસવાદમાં ન હતું એ વલણ રશિયાનું હતું, માકસવાદ રશિયામાં આવ્યો તે પહેલાનું હતું આરની કડક નીતિ પેશના દેશના લેખકોને સૂચનની શક્તિનો વિદાસ કરવો પડ્યો હતો કાવ્યો, નાનકો, વાર્તાઓ સૂચક રીતે બોલ આપતી નીતિકથાઓ બની જતા કોઈ પણ સામાજિક વિવેચના છેવટે રાજકીય તારણો પર આવીને અટકે તેની સ્થિતિ હતી રશિયાના વિવેચકો સાહિત્યના રાજકીય મથિનારોને પર્યાપવાની નિસબત વધારે રાખતા ઝરતા ગયા પછી પણ આ રીતરસમ આન રહી સરકારની માન્યતા માટે મથના જૂથો પર જૂથો આવત રહ્યા ટ્રોટ્સ્કી રશિયાનો એક જખરજસ્ત રાજકીય લેખક હતા, બુદ્ધિશાળી અને સમલાનશીલ હતા, પક્ષીય પ્રચારના સૂત્રોને અનુલક્ષીને કલાકૃતિ પોતાનું કાર્ય શ્રી શરે નહીં એમ તે માનતા હતા છતાં તેણે તના 'Literature and revolution' નામના પુસ્તકમાં સરકારના ઉદ્દેશોની અને રશિયાના લેખકોના કાર્યની છલાવટ કરતા સરખર સાથે સવાઈના હોવાન-ત-હોવાની ભુમિકા પર નેખકોની સ્તુતિની કરી છે જ્યાં જ્યાં સામ્યવાદ દાખલ થયો ત્યાં ત્યાં આ હરકત પધી પડી

સાહિત્યકૃતિના પ્રભવસ્થાનોની તપાસ કરનાર ઐતિહાસિક અભિગમનો એક ફાટો છે ફોઈડ પ્રેરિત મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણનો એ ફાટો માક્સ જેટલો જૂનો છે ફોઈડે પોતે લિયાનાર્ડો દ વિન્સીના કેસ હિસ્ટ્રી તૈયાર કર્યો હતા જહોન્સનનું 'Lives of the Poets' પુસ્તક આ નર્ગના પુસ્તકોમાં આવે મલા ખાતર કલાના આગ્રહી મેન્ટ બનવું (Sainte Beuve નું) નામ આ અભ્યાસપદ્ધતિમાં આગળ પડતું છે તે કહે છે, "હું સાહિત્યને, સાહિત્યિક કૃતિને માનવતા સમગ્ર વ્યક્તિનજબ ધારણથી નાખ્યા પાડીને જોઈ શકતો નથી માનવને પ્યાનમાં લીધા વિના તના કાર્યને કઈ રીતે જોળી, પારખી શકાય ? જેવું વૃક્ષ તનુ ફળ" વિલ્સને વાન વાર્થક ખુમ્સના પુસ્તક 'The Ordeal of Mark Twain'ને ફોઈડિયન પરિપાત્રીના મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણનો ઉત્તમ નમૂનો ગણતું છે ચરિત્રનાયકના આખા જીવનને આવરી લેતા, ચક્રાસક્ષીક્ષમ હોય તેવા તમામ

દસ્તાવેજો અને હકીકતોને આધારે પ્રતિપદે પ્રમાણિત થતું જતું હોય તેવું એનું જીવનચરિત્ર લખવું તે એક વાત છે; બાળપણના એકલદોકલ પાતળા પુરાવાને આધારે ફોઈડપ્રણીત ઢાંચામાં ઢાળીને વ્યક્તિના વ્યક્તિત્વનો એક નકશો ખડો કરી દેવો તે બીજી વાત છે. આવા વિશ્લેષણમાં ‘કોનું’ શું ને ‘કેમ’નો બંધો દોર એક માત્ર મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણકારના હાથમાં જ રહે છે. આથી ક્રુસે પોતે આ પદ્ધતિને પાછળથી નાકબૂલ રાખી હતી.

આમ છતાં એ સર્વવિદિત ખાખત છે કે બાળપણમાં બની ગયેલા બનાવોની છાયા કે છાપ કાયમ માટે માણસના વ્યક્તિત્વ પર અંકિત થઈ જાય છે; માણસના મહત્વના જીવનવળાંકોને નિયત કરવામાં લાગ લગવતાં વલણો, ગ્રન્થિઓ પાછળ પેલા બનાવો પડેલા હોય છે. અને એ માણસના જીવનમાં બનેલા બનાવોને તેના મનમાં જન્મેલાં વલણોની ભોંય તે તેનો સામાજિક સંદર્ભ હોય છે. આથી વ્યક્તિની કૃતિના હાર્દને સમજવા માટે વ્યક્તિમાં ને વ્યક્તિમાંથી સમાજમાં જવાનું યાજખી બને છે.

આપણે ત્યાં કલાપીનાં સંખ્યાબંધ કાવ્યોને તેમના જીવનની પશ્ચાદ્ભૂ મિઠામાં સમજાવવાના પ્રયત્નો થયા છે. નાનાલાલ છંદો છોડીને કેમ અપદ્યાગદ્ય તરફ વળ્યા તેનું કારણ વાંકમાં આવેલા બાળક નાનાલાલ તરફના વૃદ્ધ દલપતરામના ઉગ્ર ક્રોધના સંભવિત પ્રસંગમાં જોવાનો પ્રયત્ન બળવંતરાયે કર્યો છે. બળવંતરાયે કાન્તના સર્જનની અદ્યતાને તેમની વ્યગ્રતા અને તેમની નશાખોરીની આદત સાથે જોડવાનું સ્મરણ છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નાં પાત્રો અને ઘટનાઓને ગો. મા. ત્રિ. ના અંગત જીવન જોડે સંબંધ હોવાનું કહેવાયું છે ‘સોરઠ તારાં વહેતાં પાણી’નાં પાત્રો અને પ્રસંગો પાછળ મેઘાણીના અંગત બનાવો, સંબંધો જોવામાં આવ્યા છે. એ જે કહેવાયું તે હકીકતમાં ઘણું લાગે સાચુંએ હોય. કાન્તનાં ખંડકાવ્યોમાં નિરૂપિત પાત્રો કાન્તના જ અંગત આંતરિક-સંઘર્ષને નિરૂપિત્ય કરે છે એમ કહેવાયું છે. પણ સવાલ આ છે કે કાન્તે આત્મલક્ષી લાવોને શા માટે વસ્તુલક્ષી પાત્રપ્રસંગ કથન દ્વારા નિરૂપવાનું મુનાસીબ માન્યું? શી રીતે ભર્મિતત્વ અને કથાતત્વના સંયોજનની એમ સૂઝ પડી અને ફાવટ આવી? શી રીતે એ તેમાં અનન્યપણે સફળ થયા? કલાપીની કવિતાની સિદ્ધિમર્યાદાને એમના જીવનના પરિપ્રેક્ષમાં નહીં પણ એમની કવિતામાં વિનિયોજ્યેલાં તત્વોના સંદર્ભમાં જ ચક્રાસી શકાય. એકસરખા સંજોગોમાંથી પસાર થયેલી બે વ્યક્તિઓમાંની એક પોતાની સંવિત્તને ઉત્તમ સર્જનકર્મમાં શી રીતે સફળતાથી ચોજી શકે છે અને બીજી વ્યક્તિને કેમ

એનું પ્રશ્ન કોનાનું સ્વતંત્ર કે કોનાનું નથી? આમ સફળ સમજકતાના રહસ્યોનો સત્તાપકારક ખુનાસો કેળવે એનિહાલિસ અલિગમ દ્વારા નહીં આપી શકાય

એનિહાલિસ અલિગમ એ મૂલ્ય સંસ્કર્મમાગણુ - 'ફ્રેમ એન્ડ રેફરન્સ' રચી આપીને કૃતિને પારત પામવા માટે આપણી જાણ-સમજને જોડી અને વિશાળ બતાવે આપણા જમાનાના સર્લ્સ બતાવે આપણી જાણમાં હોય છે એને એનું અનુસધાન મેળવવાના માર્ગ પ્રશ્ન આપણે માટે જોવા થતા નથી જે સમગ્રીત તિત પામવા માટે સમગ્રીત સર્લ્સનો ખ્યાલ ઉપજુત અને સ્પષ્ટિપ્રાય નીવડતા હોય તો અન્ય સમયની કૃતિને પામવા માટે ત સમયના સંસ્કર્મન જાણવામાં કશું અજુગતુ નથી વસ્તુત મૂળમાં જમાના આપુનિ વિજ્ઞાનના ધખારાના અનુ રણમાં એનિહાલિસ અલિગમ પણ કૃતિના મૂળ મુધી પહોંચવા માટેની વિગતાના ખાખા ખોળામાં પડ્યો તથા સ્પષ્ટિ યને 'સાન' નહીં પણ 'શક્તિ' માનવાનો વિવેચનશીલ એની સામે પડ્યો આખરે તા, કૃતિની રસપ્રત્યક્ત ના સૌ વ્યંખવાના રહસ્યોને જે છના કરી આપે, કૃતિની આસપાસ ઘુમવાનાને બદલે કૃતિના હાર્દ મુધી જે લડ જાય ત જ વિવેચન ગમન એનિહાલિસ અલિગમ આમાં જે કઈ ટેકો કરે, શણ આપે તટતુ તનું સાર્થક બાકી કૃતિમાં સુખદ-અસુખ વિગતાનો ખડકલો કૃતિના એકાદ પણ હલાઅ શને પારખવામાં સીધી નહીં મફદ રી શકતા ન હોય ત ત ફેગવના બોબરૂપ બની જાય આ જ રીત બધારગવાદી અલિગમ, લાપાવૈજ્ઞાનિક અલિગમની સામ પણ શકની તજરે જોવામાં કયા નથી આવતુ ?

સર્લ્સ :

- 1 'The Historical Method A retrospect' ch 24 Literary Criticism by Wimsatt and Cleanth Brooks
- 2 Introduction to the History of English Literature by Hippolyte-Adolphe Taine
- 3 The Historical Interpretation of Literature by Edmund Wilson
- 4 The Sense of the Past by Lionel Trilling
- 5 વિવિધ વ્યાખ્યાનો, ગુરુ ગ્રીન્ને—બ ૨ હાકોર
- ૧૬ એતદ્ ડિસેમ્બર ત્યામી

નવલકથામાં વસ્તુસામગ્રીનો વિનિયોગ : પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ

કવિતા, નાટક, ટૂંકી વાર્તા વગેરે સાહિત્યસ્વરૂપો જે અર્થમાં કલાસ્વરૂપો છે તે અર્થમાં નવલકથા કલાસ્વરૂપ નથી. નવલકથાને સર્જનાત્મક સાહિત્યની કક્ષાએ મૂકવાના પ્રયત્નો અનેક સમર્થ નવલકથાકારોએ કર્યા છે, પણ નવલકથા ઉજ્જુ મુધી શુદ્ધ સર્જનાત્મક સાહિત્યિક કક્ષા પ્રાપ્ત કરી શકી નથી. નવલકથા સાહિત્યિકતા અને અસાહિત્યિકતા, કવિતા અને ઇતિહાસ વચ્ચે ઝોલાં ખાતું સાહિત્યસ્વરૂપ છે. ઈ. એમ. ફોર્સ્ટર કહે છે, “All we can say of it is that it is bounded by two chains of mountains neither of which rises very abruptly—the opposing ranges of Poetry and of History—and bounded on the third side by a sea.”

નવલકથાની વ્યાખ્યા બાંધવાના પ્રયત્નો આજસુધીમાં અનેક થયા છે; પણ મોટાભાગની વ્યાખ્યાઓ કામચલાઉ પ્રકારની છે. સાર્થ ગુજરાતી શબ્દકોશમાં ‘નવલકથા’ શબ્દનો અર્થ આપ્યો છે ‘ગદ્ય’માં લખેલી ‘કલ્પિત વાર્તા’. દેખાતી રીતે જ આ વ્યાખ્યા વધુ પડતી વ્યાપક છે. વેબસ્ટરની ન્યૂ વર્લ્ડ ડિક્શનરીમાં ‘Novel’ શબ્દની વ્યાખ્યા નીચે મુજબ આપી છે : “A relatively long fictional Prose narrative with a more or less complex plot or pattern of events, about human beings, their feelings, thoughts, actions, etc.” આ વ્યાખ્યામાં કૃતિની લંબાઈ, કથાત્મકતા, સંકુલતા વગેરેનો આગ્રહ તો બરાબર છે પણ કથાવસ્તુ, પાત્રો, માનવલાયો વગેરે વિશે જે કહ્યું છે તેને નવલકથાનું વ્યાવર્તક લક્ષણ ન કહી શકાય. ડૉ. જૉનસનને મતે નવલકથા એટલે ‘a smooth tale, generally of love.’ તો મેરી મેકાર્થીના મતે નવલકથા એટલે ‘a prose book of a certain thickness that tells a story of real life.’ મેરી મેકાર્થીએ અને ઘણા વિવેચકોએ નવલકથા ગદ્યમાં જ લખાય એમ માની લીધું છે. પરંતુ એરિક લિન્કલેટરની ‘રોલ ઓફ આનર’ અને ફિલિપ ટૉયન્બીની ‘પેન્ટેલૂન’ સળંગ પદ્યમાં લખાયેલી નવલકથાઓ છે.

આમ નવલકથાની અનેક વ્યાખ્યાઓ આપામાં આવી છે, ૫૦ તેમાંની એક પણ સ્વયં પર્યાપ્ત નથી બધી વ્યાખ્યાઓ નવનૂથાને પામવાના પ્રયત્ન જેવી બની રહી છે તેથી તો કેટલાક અભ્યાસીઓ 'The novel is a form of literature that can be more easily identified than defined' એમ કહીને મતોષ માને છે

નવલકથા અનેક અગોવાળી સાહાર, સજીવ સૃષ્ટિ છે નવલકથાકાર વિવિધ અગોનો સુભગ સમન્વય કરીને એક સુદર આહાર રચે છે હેનરી જેમ્સ કહે છે, "A novel is a living being, all one and continuous, like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is some thing of each of the other parts"

નવલકથાના ઘટકતત્વોનો વિચાર કરતા મૌથી પહેલા તો કથ નસ્તુ ધ્યાનમાં આવશે નવલકથા ઘટનાઓ, બનાવો અને કાર્યો સાથે ડામ પાગ પાડે છે આ બધાનો કથાવસ્તુમાં સમાવેશ થાય આ ઘટનાઓ વ્યક્તિઓના મદર્ભમાં ઘટે છે સ્ત્રીઓ અને પુરુષો કાર્યનું વહન કરે છે આ રીત નવલકથામાં પાત્રો સર્જાય છે આ પાત્રોની વાતચીત દ્વારા ત્રીજા ઘટકતત્વ-મનાડ-નો આવિર્ભાવ થાય છે આ તત્વ પાત્રલેખન સાથે ઘનિષ્ટ રીતે મકગાયેનું છે એવું નવલકથામાં ઘટના બનાવો કોઈ ચોક્કસ સ્થળ અને કાળમાં બનતા હોય છે આ સ્થળ અને કાળ દ્વારા નવલકથાનું વાતાવરણ સર્જાતું હોય છે શૈલીના તત્વને પાંચમું સ્થાન અપાય અહીં આપણું પૃથક્કરણ પૂરું થતું હાલશે પણ હજી એક તત્વ રહી જાય છે પ્રયેક નવલકથામાં લેખકનું જીવન પ્રયેનું દષ્ટિબિંદુ, જીવનનું અર્થઘટન કે જીવનનું તત્ત્વજ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય છે આ તત્વને જીવનદર્શન તરીકે ઓળખી શકાય લગભગ બધી નવલકથાઓમાં આ ઘટકતત્વોની ઉપસ્થિતિ જોવા મળે છે આ તત્વો નવલ કથામાં પૃથક્ પૃથક્ ન રહેતા પરસ્પર અવિનાશાવ સબધથી જોડાય છે આ લિન્ન લિન્ન તત્વોનું સંયોજન યાત્રિક નહીં, મેન્દ્રિય હોય છે તેથી અભ્યાસની સુગમતા ખાતર આ ઘટકતત્વોનો અગ્ર અલગ વિચાર કરતી વખતે એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે નવલકથામાં બધા તત્વો સંયોજિત હોય છે અલગત આ બધા તત્વો દરેક નવલકથામાં હોય જ અને પ્રયેક કૃતિમાં તમનું એકમરખુ મહત્વ હોય એમ ન કહી શકાય દરેક નવલકથામાં આ તત્વો વતાઓજ પ્રમાણમાં હોવાના

કોઈ કૃતિમાં આમાંનું એકાદ તત્ત્વ ગેરહાજર હોય એ પણ શક્ય છે. નવલકથાના નિર્માણમાં પ્રત્યેક તત્ત્વનો ફાળો હોય છે.

નવલકથામાં કથા તત્ત્વ (story element)નું મહત્ત્વ કેટલું છે એ વિશે અનેક વિવેચકોએ લિ-ન લિન્ન દૃષ્ટિબિંદુથી વિચાર કર્યો છે. ઈ. એમ. ફોર્સ્ટરે લખ્યું છે, “The basis of a novel is a story, and a story is narrative of events arranged in time sequence.” (‘Aspects of the Novel’) ડૉ. શિશિર ચટ્ટોપાધ્યાય ફોર્સ્ટરના આ વિધાનનું સમર્થન કરતાં લખે છે, “The novel then does tell a story. The novel tells the story of things and man, real and lifelike, and the story reflects our own conception of life and throws a new illumination of life itself.” (‘The Technique of the Modern English Novel’, P. 18) કથાતત્ત્વ કે વાર્તા નવલકથાના સંવિધાનમાં અસ્થિપિંજરનું કામ કરે છે. છતાં ઈતિવૃત્તના નિર્વહણ માત્રથી નવલકથા સંતૃપ્ત નથી એમ ન કહી શકાય. તેથી તો ડૉ. ચટ્ટોપાધ્યાય આગળ ઉમેરે છે કે, “The novel is something greater than the story, but still, it is the story which like the skeleton holds the living tissues of the novel together and imparts to it the semblance of the complete living thing.”

નાપણે ઉપર જોઈ ગયા તેમ નવલકથાનું પ્રથમ મહત્ત્વનું ઘટકતત્ત્વ એનું વસ્તુ છે. જૂની નવલકથાઓથી માંડી અદ્યતન નવલકથાઓ સુધી આવતાં વસ્તુ વૈવિધ્યનું એક અનોખું વિશ્વ દૃષ્ટિગોચર થશે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’થી માંડી ‘કિમ્બલ રેવન્સવૂડ’ સુધીના વ્યાપમાં જીવનદર્શનના ઉચ્ચ શિખરથી માંડી સ્થૂળ, નિર્બળ ભાવો સુધી અનેકવિધ વિષયો ગુજરાતી નવલકથાનું વસ્તુ બન્યા છે. કસ્લરે કહ્યું છે તેમ “દુનિયાભરના કલ્પનોત્થ સાહિત્યમાં કથાવસ્તુઓ તો બહુ પરિમિત હોય છે. વસ્તુઓના જૂગવા ઘાટમાં જ, એના સ્થળકાળ અને રંગરોગાનમાં, અપરંપાર વૈવિધ્ય હોય છે.”

નવલકથામાં રહેલું વાર્તાતત્ત્વ આપણામાં રહેલી કુતૂહલવૃત્તિને સંતોષવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અહીં પ્રશ્ન થશે કે વાર્તા એટલે શું? વાર્તા એટલે ઘટનાઓનું તેના ઉચિત સમયાનુક્રમને અનુસરીને થતું કથન. લેખક સમયાનુક્રમની સદંતર ઉપેક્ષા ન કરી શકે. વાર્તાતત્ત્વ મનુષ્યના જીવન સાથે આદિમ કાળથી જોડાયેલું છે.

અને તેથી ત આપણી અદર રહેત આદિમતત્ત્વને સ્પર્શી જાય છે

નવલકથામાં જનતી ઘટનાઓમાં લેખક માત્ર સનયાનુક્રમ સાચવે એટલું પૂરતું ન સમતુક્રમે આલેખેલી ઘટનાઓ વચ્ચે તેણે કાર્યકારણ ભાવનો સબધ સ્થાપવો પડે છે વાર્તામાં જ્યારે કાર્યકારણભાવનો સબધ ઉમેરાય ત્યારે તે માત્ર કથા ન રહેતા કથાવસ્તુ (Plot) બને છે વાર્તામાં આપણો પ્રશ્ન હોય છે ‘પછી શું થયું?’, જ્યારે કથાવસ્તુમાં આપણે પૂછીએ છીએ - ‘આમ શા માટે થયું?’ વાર્તા અને કથાવસ્તુ વચ્ચેનો મૂળભૂત તફાવત અહીં રહેલો છે આ તફાવત સમજાવ્યા પછી ફ્રેડરિક ‘Aspect of the Novel’ માં તેને સ્પષ્ટ કરવા એક દૃષ્ટાંત આપે છે ‘ગજ મરી ગયો અને પછી રાણી મરી ગઈ’— આ વાર્તા છે રાજા મરી ગયો અને પછી તના આધાનથી રાણી મરી ગઈ’— આ કથાવસ્તુ છે

નવલકથાકાર પોતાના વસ્તુની પસંદગી માટે પોતાના વાચન, અવનોકન, સાલજેલી હાલતો વગેરે ઉપર આધાર રાખે છે અવખત એ બધાની પાછળ સર્જન કપનાનું પ્રધાન બળ તો હોય જ છે નવલકથાકારો જીવનના જુદા જુદા વર્ગોનું, જીવનની જુદી જુદી બાજુઓનું નિરૂપણ કરે છે નવલકથાઓમાં માનવકીર્મિઓ, અભીપ્રાયો, નિર્બળતા, ધર્મશ્રોઈત્યાદિ રજૂ થાય છે આ બધું ઉપલક્ષ્યા નહિ પણ રહસ્યમય અને જીવન સાથે વણાઈને આવે છે નવલકથાનું ક્ષેત્ર સમગ્ર મનન અનુભવને તથા માનવ ભાવિને આવરી લે છે સમાજ જીવનને ધડનારા જુદા જુદા બળોનો ઈતિહાસ પણ નવલકથામાં સમાય છે ક્રિસ્ટોફર ઈશરવૂડ લખે છે, “હું ઉઘાડા ઢાંકણવાળો કેમેરો છું નિષ્ક્રિય, વિચાર્યા વિના જે મારી સામે આવે છે તેની નોંધ લઉં છું સામી બારીએ બેઠાની દાઢી કરતા પુરુષને ને ત્યાં ખુનામાં કપડા ધોતી સ્ત્રીને પણ નોંધી લઉં છું કોઈક દિવસ એ બધાને વિડસાની કાળજી-પૂર્વક રજૂ કરવા પડશે એ ધારણાએ”

ઝોગ્રાફીસમી સદીના ચાર મહાન નવલકથાકારો છે ડિકન્સ, થોરે, જ્યોર્જ એલિયટ અને નેથેનિયેલ હૅથોર્ન આ નવલકથાકારોએ તેમની નવલકથાઓની વસ્તુ સામગ્રી જીવનના ભિન્ન ભિન્ન પાસા અને વિવિધ પ્રકારના બનાવોમાથી મેળવી છે આપણે David Copperfield થી Vanity Fair અને Adam Bede થી The Scarlet letter તરફ દૃષ્ટિપાત કરીએ છીએ ત્યારે આપણને લાગે છે કે આપણે માત્ર એક પ્રકારના કથાવસ્તુમાથી બીજા પ્રકારના કથાવસ્તુમાં પ્રવેશતા નથી પણ એક પ્રકારના વિશ્વમાથી બીજા પ્રકારના વિશ્વમાં પ્રવેશીએ છીએ

વસ્તુ અને રીતિની અનેક પ્રકારની ભિન્નતાઓ છતાં આ ચાર નવલકથાકારો એક બાબતમાં સમાન છે. આ નવલકથાકારોનાં વિષયવસ્તુઓ (Themes) સક્ષમ છે. અને ગહન માનવીય અર્થ ધરાવે છે; કારણ કે તેમનો સંબંધ અસ્તિત્વની સપાટી પર વિહરતી ક્ષુદ્રતાઓ સાથે નથી પણ જીવનના પ્રાણુભૂત વણાટ સાથે સંલગ્ન આવેલો, સંઘર્ષો અને પ્રશ્નો સાથે છે. મહાન નવલકથાની એ પૂર્વશરત છે કે તે માનવ અસ્તિત્વના ઊંડાણોને સ્પર્શે અને તેની અપીલ સર્વજનની હોય. સાહિત્યમાં સંગીન વસ્તુસામગ્રી પર મેથ્યુ આર્નાલ્ડે મૂકેલો ભાર અહીં યાદ આવશે. ડબલ્યુ. એચ. હુડસન નોંધે છે, તેમ “The basis of true greatness in a novel is to be sought in the greatness, or substantial value, of its raw materials.” (‘An Introduction to the study of literature,’ P. 133) અહીં એ વાતની સ્પષ્ટતા કરી લેવી જોઈએ કે માત્ર વસ્તુસામગ્રીની મહાનતા નવલકથાની મહાનતાની એકમેવ જનક નથી. નવલકથાની મહાનતા સિદ્ધ કરવા માટે અન્ય વાનાંની આવશ્યકતા પણ છે જ.

વસ્તુસામગ્રીના સંદર્ભમાં હવે તેની પ્રમાણભૂતતા અને પ્રતીતિકરતાનો મુદ્દો વિચારીએ. નવલકથા કલ્પિત વાર્તા છે તેથી તેને હકીકત સાથે નહાવા નિયોવાનો સંબંધ નથી એમ માનવું ભૂલભરેલું છે. પ્રમાણભૂતતાના અભાવ ધરાવતી કોઈ પણ નવલકથાને ઉત્તમ કે મહાન નવલકથા ન કહી શકાય. નવલકથાકાર જીવનના કોઈપણ પહેલુઓ વિશે લખવાનું પસંદ કરે, તેણે અધિકારપૂર્વક અખિલાઈથી લખવું જોઈએ. આ પ્રકારનો અધિકાર વસ્તુ સામગ્રી સાથેના ઘનિષ્ટ પરિચયથી પ્રાપ્ત થતો હોય છે. જેનો પ્રત્યક્ષ પરિચય ન હોય તેના વિશે લખવાનું નવલકથાકારે ટાળવું જોઈએ. નગરજીવનના પરિવેશમાં જ ઉછરેલો નવલકથાકાર જ્યારે ગ્રામજીવનનું આલેખન તેની કૃતિઓમાં કરે છે ત્યારે કેવું હાસ્યાસ્પદ પરિણામ આવે છે એનો આપણને ખ્યાલ છે.

આ મુદ્દા સાથે સંકળાયેલો મુદ્દો છે નવલકથામાં વાસ્તવનો. આ મુદ્દાને બે બાબતોથી જોઈ શકાય. વસ્તુજગત નવલકથાનું ઉપાદાન બને છે તેમ પ્રેરક પણ બને છે. નવલકથાકારનો વસ્તુજગતનો જેવો અનુભવ, તે તરફ જેવાનો જેવો અભિગમ એવો અનુભવસ્પંદ એના ચિત્તમાં જન્મે અને તેને વ્યક્ત કરવા તે વસ્તુજગતને ઉપાદાન તરીકે લે. એટલે નવલકથાનું ઉપાદાન આપણી આજુબાજુની વાસ્તવિકતા છે. એ વાસ્તવિકતા તરફ જેવાની નવલકથાકારની દષ્ટિ વ્યક્તિલક્ષી છે. અમેરિકા નવલકથાકાર હેનરી જેમ્સ ‘The Portrait of lady’ની પ્રસ્તાવનામાં લખે છે, “The

house of fiction has in short not one window but a million
અહીં બાહ્ય વાસ્તવિકતા તરફ જોવાના સર્જકના વ્યક્તિનશી અભિગમની વાત છે

સામાન્ય રીત નવલકથામાં વસ્તુજગત યથાતથરૂપે આલેખાતું નથી વસ્તુ જગતની કોઇ વટનાં આલેખતી વખત સર્જક પોતાને અનુરૂપ કાટગટ કરે છે વિગતાની પસંદગી અને કાટછાટમાં નવલકથાનારનું વસ્તુજગત તરફ જોવાનું દૃષ્ટિબિંદુ પ્રગટ થાય છે આ દૃષ્ટિબિંદુ સર્જક પ્રતિભાનું જ એક રૂપ છે નવલકથામાં એવું પ્રાગટ્ય આવકાર્ય છે ઇશ્વર પેટલીન્ડર 'યુગના એ ધણું' નિરૂપતી વખત પોતાનો સામાજિક કાર્યદ્રવ્યનો સ્વાગ હટાવી પાત્રોના જીવનને સર્જનાત્મક શક્તિથી જીવત બતાવવાને બદલે બિનજરૂરી વીજતપ્રચુરતાથી પાત્રોના હેતુઓ અને જીવનકાર્યોને સમજાવવા જેમ ત્યારે તથા જાપાણી વાસ્તવિકતાની ખાસ આગમ નથી વધતા નહિપર ગામના લોકો પર યુજારાવામાં આવેલા અત્યાચારની વાત આપણે જાપામાં વાચી હોય છતાં જ્યોતિ દ્વારા 'પાદ્મના તીરથ'માં માનવ હૃદયને સમજવાની પોતાની આગવી કોમસૂત્રથી અને સર્જક તાતસ્થ્યથી એવું ચર્ચન કરે છે ત્યારે એ સૃષ્ટિનું આપણે કંઈક જુદું જ દર્શન કરી શકીએ છીએ । જુ અને રાજુ આપણને સાવ અપરિચિત તો નહોતા જ, છતાં પન્નાલાલ પટેલે એમના જીવનનો સંવેદનસદર્ભ 'માતનીની ભવાઈ'માં જે રીત ઉપસાવી આપ્યો છે એ રીત તો આપણે એમને ઓળખતા નહોતા જ, વાસ્તવિકતાને તાગવાનું કામ તો શ્રદ્ધા કોઇ યુગસમીક્ષક કે સમાજશાસ્ત્રીનું હશે વાસ્તવિકતાની કોઇ એક બાજુને પણ નવલકથાકાર પોતાના વિશિષ્ટ દૃષ્ટિકોણથી જોઈ શકે અને વચકાને એનો સાક્ષાત્કાર કરાવી શકે તો પણ તને માટે ત એક સિદ્ધિ સમાન છે અહીં એ નોંધવું જરૂરી છે કે આજના યુગનો બૌદ્ધિક માનવ જે આતરવિચ્છિન્નતા, મુચકાસ, જીવનની નવી અભિજ્ઞતા અનુભવી રહ્યો છે એને જ સમગ્ર માનવજીવનનું એક માત્ર વાસ્તવ માનવું ભૂનભરે છે વાસ્તવના સીમાડા ઘણા વિશાળ છે

માનવ ચક્રિત વના વાસ્તવના અનેક સ્તરો છે— Physical Psyehical Ideological ઈ માનવવ્યક્તિત્વને એના સર્વ સદર્ભમાં પ્રસ્તુત કરવું ઉત્તમ હોવા છતાં દુષ્કર છે તથી નવલકથાકાર મોટાભાગે માનવવ્યક્તિત્વના એકાદ સદર્ભને ઉઠાવ આપનાનો પ્રયત્ન કરે છે નીસમી સદીના નવલકથાકારો પર ફોઈડ નો પ્રભાવ પડ્યા છે અને પરિણામે તમનું લક્ષ બાહ્ય વાસ્તવ પરથી ખસી ચેત મિ, વાસ્તવ તરફ વળ્યું છે ચેતસિ-વાસ્તવના આલેખન કરવાના પુરુષાર્થમાંથી જ જેમ જોધ્યસ, વર્જિનિયા નુલ્ક, માર્સેલ પ્રુસ્ટી અને ડોરોથી રિચાર્ડસન જેવા

સર્જકોની નવલકથાઓ સર્જઈ છે. અલગત ૧૯મી સદીના મહાન રશિયન નવલ-કથાકાર દોસ્તોયવ્સ્કીની નવલકથાઓમાં પાત્રતા અચેતન માનસના આલેખનના પ્રયત્ન બેવા મળે છે. વીસમી સદીની 'Mrs. Dalloway,' 'Ulysses,' 'Remembrance of the Things Past' જેવી નવલકથાઓમાં બાહ્ય વાસ્તવથી ભિન્ન એવા ચૈતસિક વાસ્તવને આલેખવાનો સમર્થ પ્રયાસ થયો છે.

નવલકથાના ઉપાદાનના સંઘર્ષમાં ઘટના, ઘટનાબાહુલ્ય અને ઘટનાહાસનો મુદ્દો પણ વિચારી લઈએ. નવલકથાની વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિની નિષ્પત્તિ ઘટના સિવાય શક્ય નથી, તેથી નવલકથાના સર્જન માટે ઘટનાઓની આવશ્યકતા મૂળભૂત છે. પરંતુ ઘટના સાધન છે, સાધ્ય નથી. એટલે એની ઉપયોગિતા મહત્તમ હોવા છતાં એનું મૂલ્ય મહત્તમ નથી. ઘટના પોતે સ્થૂલ છે. પણ આપણને કોઈ અગોચર પ્રદેશમાં પહોંચાડવા એ ઉદ્દીપકનું કાર્ય કરે છે. મે'ગેનીઝ ડાયોકસાઈડની ઉપસ્થિતિમાં 'પોટેશ્યમ ક્લોરેટનું' ઓક્સીજનમાં રૂપાંતર થઈ શકે છે. 'પોટેશ્યમ ક્લોરેટનું' ઓક્સીજનમાં રૂપાંતર કરી આપ્યા પછી મે'ગેનીઝ ડાયોકસાઈડ તો ત્યાંનો ત્યાં જેવી ને તેવી સ્થિતિમાં ઘનરૂપે પડી રહે છે. નવલકથામાં ઘટનાનું પણ એવું જ છે. એ ભાવપરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરી આપે છે. અને એ દ્વારા ભાવકનું ચિત્ત ઊર્ધ્વ સ્થિતિ પામીને કોઈ અગોચર પ્રદેશમાં પહોંચી જાય છે. ભાવક ઘટનાના સાર્ગ ઉપર ચડીને સાહિત્યપદાર્થ સુધી પહોંચે છે, ઘટનાના અસ્તિત્વ વિના સાહિત્યપદાર્થ સુધી પહોંચી શકાય નહીં. જે ઘટના મનુષ્યના મનોગતને સ્પર્શતી નથી એ નવલકથાને ઉપકારક બની શકતી નથી. નવલકથામાં સાહિત્યપદાર્થનું ઉત્તમ વાહન તે જ ઘટના બની શકે જે દીર્ઘકાળ પર્યંત મનુષ્યની ચેતનામાં ઉભરો લાવવાની શક્તિ ધરાવતી હોય. હેમિંગ્વેની 'The old man and the sea' ની કેન્દ્રીય ઘટના કે રાધેશ્યામ-શર્મા કૃત 'ફેરો'ની ઘટનાનો ઉદાહરણ તરીકે વિચાર કરી શકાય. પિનાકોન દ્વે કૃત 'મોહનિશા'ની મુખ્ય ઘટના પણ આ પ્રકારની છે. માણસે પોતે પોતાની મર્યાદા-ઓમાંથી ઊભી કરેલી ઘટનાઓમાંથી જ જગતની મહાન નવલકથાઓ નિર્માઈ છે.

નવલકથાલેખનમાં ઘટનાઓ જેટલી લોભામણી છે એટલી જ છેતરનારી પણ છે. ગુજરાતી નવલકથાકાર વાર્તાને ચાલતી રાખવા તરફ જેટલું લક્ષ આપે છે તેટલું આકૃતિ નિર્માણને આપતો નથી. આને કારણે જીવનવિચાર અને ઘટના-બાહુલ્ય-એ બે તરફો નવલકથાના સ્વરૂપવિધાનની આડે અવરોધ જણાય છે. સુકથાની મદિરામાં ગોવર્ધનરામ કે દર્શક જેવા નવલકથાકાર ઉપદેશ ઘોળીને પાતા હોય તો તેનો વાંધો ન હોવો જોઈએ, જો એ બહાને આપણને 'સુકથા' મળતી હોય તો.

પર તુ જીવનવિચારને માટે નવનૃત્યાના આનંદિ આકારનો જ નહિ, પણ એના વાર્તારૂપ
નો પણ ભોગ આપનામા આવે-જેનું સ્નેહસ્મિ, પેટલીકર, ર વ દેમાઈ વગેરેની કેટલીક
નવલકથાઓના અન્ય છે, -તા તે નવનૃત્યાના સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ ચિંતાજનક ગણાય
ઘટનાબાહુલ્યથી સ્વરૂપવિધાનની ખોટ ઢાકી દેનાર ગુજરાતી નવલ થાકારા છે મુનશી,
મડિયા, મેઘાણી તથા ચંદ્રમાનંત મની આ નવલથાકારો પામે ગ વિધાનની સૂઝના
અભાવ છે જે તેમને ઘટનાબાહુલ્ય તરફ દોરી જાય છે એ સર્ગકોની અનબીજ
ન ખ્યાઅથ નવલકથાકારાની નવલકથાઓ વધારે પડતી ડથાશ્રિત હોવાનું કારણે અ
સાહિત્યસ્વરૂપની નરી નરી શમ્યતાઓ પ્રગટ કરવાના સાહસની આખોડના તૈયાર
થઈ શકી નથી ઘટના નવલકથાના સ્થાપત્યને ખડુ કરવા માટેની પાલખ છે
નુરેશ જોષી કહે છે તમ “ઢ્યાના સદર્ભ એરી રીત રચાયા હોવો જોઈએ કે
નવલકથાની અદરની સૃષ્ટિને એ પરિચિત નહીં પ્રે, પણ એક કન્નમાંથી નિસ્સંગતા
જતા પરિધવાળા અનંદ વર્તુળો એ રચી આપી શકે ઢ્યા રચાય છે પાત્રોના કાર્ય
દ્વારા આ કાર્ય પાત્રોના માનસલક્ષણને પ્રગટ કરે છે આ માનસલક્ષણોથી મનુષ્ય
સ્વભાવની સકુલ અગાવતાની આપણને ઝાંખી થાય છે” (‘ક્રિટિકી’ પૃ ૧૩૧)

નવલકથાની વસ્તુસામગ્રી એરી છે કે તેનો નજીક વ્યવહાર જગતથી બહુ
જીએ જઈ શકતા નથી અલિઝાબેથ ડયુ કહે છે તમ *life, of course is*
the basic raw material of all art but no artist is so close
to his raw material as the novelist ‘આને કારણે આપણે ઉપર
જોયું તેમ કેટલીક ઘટનાઓ કલાનો સંસ્પર્શ પામ્યા વિના નવલકથાના ચોક્કવાઈ
જવાનું ભયસ્થાન રહેતું હોય છે ઘટનાઓના બાહુલ્ય દ્વારા વાચકને અપ્રમાદમાં
તાણી જવાની ઈચ્છા, ટાઈ વ્યમિત કે સંસ્થા પર પ્રશ્ન કરવાની બાવીશ મનો
વૃત્તિ જેવા સાહિત્યેતર પ્રલોભનો નવલકથાના સ્વરૂપને હાનિપરક છે આવા
પ્રલોભનો કલાની ઉપાતરની પ્રક્રિયાને પૂર્ણપણે વ્યાપાગવની થરા દેના નથી
ક્રિટિક્સ જેને ‘*cookery of the author*’ કહીને ઓળખાવે છે તમા ગ્રાહકને-
ચાહકને વસ્તુસામગ્રીનું નવવિધાન થતું જોઈએ નવલકથાકારનું વ્યક્તિત્વ, એના
ગા-અણગમા પણ એ સામગ્રીના એક ભાગરૂપ લેખાના જોઈએ નવનકથા કવિતા
કરતા વધારે *impersonal art* છે નવલકથાના નિશિષ્ટ *cosmos* મા
પ્રત્યેક વસ્તુને નવું મૂલ્ય પ્રાપ્ત થતું જોઈએ પ્રત્યેક ઘટનાએ નવલકથામાં નદાકારતા
પ્રાપ્ત કરવી જોઈએ એમ થાય તો જ નવલકથા કલાકૃતિનું *organic structure*
પ્રાપ્ત કરી શકે

જીવનના અનુભવો, ઘટનાઓ તો નવલકથાની કાચી સામગ્રી છે. એમાંથી સાહિત્યકૃતિ નિપજાવવી હોય તો એના પર સંવિધાનનો સંસ્કાર કરવો પડે. અનુભવોનું જે મૂલ્ય કે રહસ્ય પ્રકટ થાય છે તે સર્જકે એના પર કરેલા સંવિધાનના સંસ્કારને કારણે. જેમ્સ જેમ્સે ‘યુલિસિસ’માં જે કહ્યું છે તે તેમણે જે રીતે કહ્યું છે તે રીતે ન કહ્યું હોત તો ન કહેવાયું હોત. સુરેશ જોષીની ‘મરણોત્તર’ કે રાધેશ્યામની ‘ફેરો’ વિશે પણ આ કહી શકાય. સંવિધાનની અનેકવિધ શક્યતાઓ હોય છે અને આજ કારણે નવું સંવિધાન નવા રહસ્યને પ્રગટ કરતું રહે છે. નવલકથામાં સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ બંને ભૂમિકાઓ એક સાથે રચાતી આવે એવું સંવિધાન થવું જોઈએ.

નવલકથા એના સર્જકનું કલ્પનેત્ય વાસ્તવ છે. આ સૃષ્ટિના સર્જનમાં વસ્તુસામગ્રીનું ગ્રથન કેવી કાળજીની અપેક્ષા રાખે છે તેનો વિચાર કરતાં હડસન લખે છે કે વસ્તુના પોતમાં વખલા (gaps) પડેલા ન હોવા જોઈએ. એનો વણુટ ફિસ્સો ન લાગવો જોઈએ. વળી એમાં વિસંગતતાનાં સંદર્ભ અભાવ હોવો જોઈએ. એના અંશે-અંશના અનુબંધમાં પ્રમાણ અને સમતુલા જળવાયાં હોવાં જોઈએ. એમાંના પ્રસંગો નૈસર્ગિક રીતે, સર્જકે એકઠી કરેલી જીવનની અનુભવની કાચી સામગ્રીમાંથી, આકાર લેતા દેખાય એની પ્રતીતિ થતી જોઈએ. એક પ્રસંગ અને બીજા પ્રસંગ વચ્ચેનો સંબંધ પણ બધી રીતે સહજ છે એવો અનુભવ થવો જોઈએ. તદ્દન મુદ્દલક લાગતા વસ્તુઅંશોને પણ લેખકનો સર્જક સ્પર્શ રહસ્યવાદી બનાવી દેતો અનુભવાવો જોઈએ. કથાવસ્તુમાં અંગભૂત બનેલા બધા જ બનાવોની શૃંખલા, ક્રમબદ્ધતા અને સહજ સ્ફૂર્તતાની પ્રતિતિ કરાવતી હોવી જોઈએ. અને વસ્તુમાં આવતી પરાકાષ્ટા-એનો સંકેત અગાઉથી મળ્યો હોય કે વાચકને એકાએક એનો અનુભવ થયો હોય-ઘટનાઓના માળખામાંથી તર્કબદ્ધ રીતે નીપજા આવી હોવાનું લાગતું જોઈએ.

વસ્તુ વિધાન (Plot-structure)ની ચર્ચા દરમ્યાન હડસન બે પ્રકારનાં વસ્તુની સમજ આપે છે. એક શિથિલ વસ્તુવિધાન અને બીજું સુગ્રથિત વસ્તુ વિધાન પહેલામાં કથાનું કલેવર અનેક વિચિત્ર પ્રસંગો ઉપર નિર્ભર હોય છે અને ઉપયોગમાં લેવાયેલ એ પ્રસંગોની આનુપૂર્વી પ્રતીતિકર અને સુશ્લિષ્ટ હોતી નથી. આ પ્રકારનું વસ્તુ નવલકથાના કેન્દ્રવર્તી પાત્ર ઉપર આશ્રિત હોય છે અને એ પાત્રની કામગીરી અથવા પ્રસંગો સાથેનો એનો પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ સંબંધ જ પ્રસંગોના સૂત્રનું ધારણ હોય છે આવી નવલકથાઓમાં વસ્તુગત સંવિધાન કે

પ્રસંગોના સુશ્લિષ્ટ પ્રપચમાર્થી સ્વલક્ષિક રીતે જોડાતી આવતી પરામણોને અભાવ હોય છે એમા હડસન કહે છે તેમ એક જિથિનયથ પ્રસંગમાળા હોવાને લીધે Comprehensive general design હોતી નથી. અગ્રેજી નવનકથા સાહિત્યમા 'રેખિન્સન કુઓ' કે 'વેનીગી ફેર', 'નિકોલસ નિકોલ્લી' કે 'પિક્કિન્ પેપર્સ' જેવી નવલકથાઓ આવી પાખી અને વિશિષ્ટ ડહી શાય તેવા વસ્તુવાળી નવલકથાઓ છે આ નવલકથાઓમાં તદ્દન જુદી જ તરેકની સુશ્લિષ્ટ વસ્તુવાળી નવનકથાઓમા આવયવિદ એકતા (organic unity) અશિથિત રાખવા માટેનો સર્જકનો સભગ પ્રયત્ન હોય છે, તથા એમા સંવિધાનની કરોડરજી (Structural backbone) દ્વાર હોવાને અનુલવ થાય છે હડસન લખે છે, 'Here the separate incidents are no longer treated episodically, they are dovetailed together as integral components of a definite plot pattern' (An Intro to the study of life 140)

આ સંદર્ભમા ખીજી એક વાત પણ લક્ષમા ગખવાની છે કે નાટકની માફક નવલકથામા પણ વસ્તુસંવિધાનની અન્વિતિ (unity of plot structure) એ મહત્વનો કલાઅંશ છે નવલકથા એક કથાગ્રિત કે અનેક કથાગ્રિત હોય પણ સંવિધાન અન્વિતિ સર્જકે માધવી હોય તા તણે કથા કે કથાઓનું સંયોજન એક સ્વયંસંપૂર્ણ સંઘટનારૂપે કરતુ જોઈએ સર્જકની પ્રતિભાને પડકારે એનું આ સંઘટના દ્વાર્ય જોવર્ધનરમે 'સરસ્વતીચંદ્ર'મા અને ટોલ્સ્ટોયે 'યુધ્ધ અને શાંતિ'મા કુશળતાપૂર્વક કરી બતાવ્યું છે

નવનકથાની રૂપરચનાની ક્ષણોમા સર્જક એક મોટા dilemma સામે આવી જોભા દોય છે જે વાસ્તવનો 'અર્થ' પામવા ત ઝંખે છે ત સ્થગકાળમા અનંત સુધી વિસ્તરતી સત્તા છે આ સત્તા અપારવિધ સંકુલતાઓ અને અપારદર્શી અંરોને કારણે લગભગ અર્થશૂન્ય લાગે છે આ અરાજક લાગતી સામગ્રીને 'અર્થ' રૂપે પામવા ત જન્મ કશી આકૃતિનું 'આરોપણ' કરવા બંધ છે તના અસંખ્ય વિગતો એ આકૃતિની બહાર રહી બંધ છે નવલકથાકાર સામે પ્રત્યક્ષ વિપત્તિ તરીકે જે 'વાસ્તવિકતા' જોભી છે તમા અપારવિધ ઉઘાડની શયતા પડી છે એટલે કૃતિની રૂપનિર્મિતિમા વિશિષ્ટ 'અર્થ'નું આકલન કરવાની અપેક્ષા રહે છે આ અર્થબોધને સર્જકે સ્વીકારેલા વિશિષ્ટ પરિપ્રેક્ષ્ય—framing of reference, સાથે સીમે સંબંધ છે કૃતિમા પ્રવેશતી બધી જ વિગતોમા કશુંક કેન્દ્રિય સંયોજન જોઈએ. પ્રત્યેક વિશિષ્ટ આકૃતિ કે રચનાતરને એનો આગવો નિયમ

હોય છે. અને એ કારણે નવલકથાકાર સામે સામગ્રીની પસંદગી કરવાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે. નવલકથાની સૃષ્ટિ જે માનવીય સંદર્ભ પ્રસ્તુત કરવા ધારે છે. તેનું રહસ્ય પુરેપુરું ઉદ્ઘાટિત કરવા માટે અમુક ઓકસ પરિપ્રેક્ષ્ય સ્વીકારે છે.

નવલકથાની કાચી સામગ્રીરૂપ કથાવૃત્તાંત, અને તેમાંથી સિદ્ધ થયેલી વ્યંજનાસભર આકૃતિ, એ બે વચ્ચેના ભેદને શોરર ટેકનિક તરીકે ઓળખાવે છે. આ ટેકનિક તે કથ્યવૃત્તાંતથી અલગ નિરપેક્ષરૂપે તૈયાર થયેલું કોઈ ઓબ્જેક્ટ નથી કે નથી કોઈ નિશ્ચિત રચનાપ્રણાલી. દરેક વિશિષ્ટ સામગ્રીને અનુરૂપ વિશિષ્ટ ટેકનિકની અનિવાર્યતા અતાવતાં શોરર કહે છે “Technique alone objectifies the materials of art; hence Technique alone evaluates those materials.” સર્જકની અંગત અનુભૂતિમાં પડેલી સામગ્રીને સ્વાયત્ત વિશ્વરૂપે પ્રતિષ્ઠિત કરવાના રચનાત્મક ઉપક્રમ એમાં અભિપ્રેત છે. જે કંઈ સામગ્રી છે, તેમાં વ્યંજનાના વિસ્તારની જે શક્યતાઓ પડી હોય તેને તાગવાની આ વાત છે. ‘એતનપ્રવાહ’. ‘આંતરિક એકોક્તિ’, કે ‘સ્વવિશ્લેષણ’ જેવી રચનારીતિઓ નવલકથાનિર્માણની વિશિષ્ટ રીતિઓ છે. આ રીતિઓનું પોતાનું વિશેષ મૂલ્ય નથી. જે તે કૃતિમાં વિશિષ્ટ રહસ્યને ઉપસાવવામાં એ કેટલી સમર્થ રીતે વિનિયોજાઈ છે તે જ મહત્વનું છે.

ફ્લોબરે ઈ. ૧૮૫૨માં લૂઈ ફોલેટને લખેલા પત્રમાં નવલકથા વિશેના પોતાનો આદર્શ સ્પષ્ટ કરતાં લખ્યું હતું : “what strikes me as beautiful, what I should like to, do, is a book about nothing, a book without external attachments, which would hold together by itself through the internal force of its style...a book which would have practically no subject or at last one in which the subject would be almost invisible, if that is possible.” સ્પષ્ટ છે કે રૂપનિર્માણ દ્વારા વસ્તુસામગ્રીનું ‘નિગરણ’ કરવાની આ વાત છે. આવા નિગરણ વ્યાપારમાં નવલકથાની કળા રહી છે. નવલકથાકાર પરિચિત વાસ્તવિકતામાંથી વસ્તુ સામગ્રી લે છે, પણ રૂપનિર્માણ દ્વારા તે તેમાંથી એક સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત વિશ્વનું નિર્માણ કરે છે.*

* તા. ૧૦-૯-’૮૩ના રોજ આર્ટ્સ કૉમર્સ કૉલેજ બ્રાંગ્વોમાં ‘નવલકથાનું કલા-સ્વરૂપ’ વિશેના પરિસંવાદમાં વંચાયેલ લેખ.

‘આ પેનકુલ કેસ’ ; એક પરિચય : ડૉ. વિજય શાસ્ત્રી

ગયા વર્ષ, ૧૯૮૨માં જેમની જન્મશતાબ્દી પૂરી થઈ એવા આયરીશ લેખક જેઈમ્સ જેય્સની ટૂંકી વાર્તાઓના સંગ્રહ *Dubliners* માં આ વાર્તા સંગ્રહ થેની છે વાર્તાનાયક જેઈમ્સ ડક્લીની ઈચ્છા ડબ્લિન શહેરથી જેમ અને તેમ દૂર રહેવાની છે સમૂહ કે અન્ય મનનીઓ સાથે કોઈપણ પ્રકારનું અનુસંધાન ત ધરાવતો નથી એક પ્રકારનો અલગાવ, એ- વિવેચકે નોંધ્યું છે તનુ *self imposed isolation* ૧ તથે અપનાવેનું છે એના આના અલગાવના કારણમાં ડક્લી પોત જ કહે છે કે ડબ્લિન શહેર નીચ, આધુનિક અને અ-મન્ય હોવાથી તને ત્યાં રહેવું કાવે એમ નથી.

ચેપિલકોઝ ખાત જે માનમાં ત રહે છે તની નીચતા પગ ડક્લીના શુષ્ક, વેરાન અને નિયમબધ જીવનક્રમની સૂચક છે દરમાં બેસે બેસે ડક્લી જવું જોયા કરે છે તેમાં બે પદાર્થો સૂચક છે એક છે *Disused distillery* અને બીજે છે *shallow river* ઉપયોગમાં ન લેનાતુ, અનાનુ મદિરાગૃહ અને છીછરી નદી ડક્લીના ભાવજીવનનો ખાલીપો વ્યક્ત કરે છે તના ઓરડાની દીવાલો પણ ખૂબ જી ચી છે આ જી ચી દીવાલો વચ્ચે વસતા ડક્લી જાણે કોઈ ભણકિયામાં કેદ હોય એવો લાગે છે તેની આડી સ્ત-બધતા, પોતાનામાં પૂરાઈ રહેવાની કૃત્તિ અને સહસહીનતાને પરિણામે તના સવેદનતા અને પક્ષાઘાત લાગુ પડ્યો છે એક વિવેચકે નોંધ્યું છે તેમ તની- *Captivity results in paralysis* ૨

‘ડબ્લિનર્સ’ સંગ્રહની લગભગ બધી જ રચનાઓનું કેન્દ્રગત કથાખીજ આ પૅરેલિસિસ-પક્ષાઘાત-નું છે એ- વિવેચકે નોંધ્યું છે તેમ *The paralysis of Joyces Dubliners is moral intellectual and spiritual* ૩ આમ આ શ્રીયુત્ ડક્લી ડબ્લિન-ડ થઈ ગયા છે માનસિક અને વાસ્તવિક બન્ને સ્તરે કશું પણ અ યત્થિત ત સહી શક્તા નથી લેખકે તેમની આ લાક્ષણિકતા દર્શાવતા કહ્યું છે કે *Mr Duffy abhorred anything which betoken physical or mental disorder* ૪

વાર્તાનું શીર્ષક ‘અ પેનકુલ કેસ’ છે તે ખરેખર તો ડક્કીના આવા રોગિષ્ઠ વ્યક્તિત્વને વધુ અંધણેસતું થાય એમ છે, ‘His life rolled evenly-an adventurd-ess tale.’ પ ખાવાપીવામાં પણ કદી તે સાહસ કરતો નથી—રોજ ટ્રામમાં આવવું, કચેરીમાં ફરજ બજાવવી, જ્યોર્જિસ સ્ટ્રીટમાં આવેલી એક હોટેલમાં તાલી-તાલીન માપી-માપીને જ ખાવું, નક્કી કરેલી ઘરેડમાં જ જીવવું એ તેની પ્રિય પ્રવૃત્તિ છે. ઢાંચાબદ્ધ તેની જીવનચર્યાના દુર્ગમાં તે સલામતી અનુભવે છે. સલામતીના ભોગે કશું પણ કરતાં તે ડરે છે. એક વાર ઍન્ક લૂંટવાનો વિચાર તંને આવેલો પણ એવા સંજોગો જ સફલાગ્યે ઊભા થયા નહિ અને તંથી તે અને ઍન્ક બંને બચી ગયાં.

આમ શરૂનાં બે પાનામાં લેખકે શ્રીયુત્ ડક્કીના વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વની છબી સવિગત ઊપસાવી છે. ખાસ કરીને તેના માનસિક અંધારણ પર, તેની સ્વકેન્દ્રી મનોવૃત્તિ પર, તેની ભીરુતા પર, તેની સલામતીપ્રિય જીવનચર્યા પર ટૂંકમાં તેના Captive nature પ્રકાશ પાડ્યો છે. એક વિવેચકે જોય્યસની ‘The ‘portait of the artist as a youna man’ અને ‘ડબ્લિનર્સ’ ની સરખામણી કરતાં સાચું જ કહ્યું છે કે એ નવલકથાનો નાયક અંધનમાંથી મુક્ત થવાને મથે છે. બ્યારે ‘ડબ્લિનર્સ’નાં પાત્રો સ્વમાં બદ્ધ છે અને છુટકારો નથી પામી શકતાં. [‘In the ‘portrait’ tells the story of stephen’s battle with the three nets and his attempted escape from them. Dabliners tells of those who did not escape’] ‡

આવો આ ડક્કી અલખત વાચન અને સંગીતનો શોખ ધરાવે છે. અને રુટાન્ડા ખાતે એક દિવસ શ્રીમતી સિનિકોના પરિચયમાં આવે છે. ડક્કીના જીવનની આ ઘટના અપ્રતીતિકર લાગે એવી છે. અલખત બાહ્ય તર્ક અને બાહ્ય સંગતિની દૃષ્ટિએ જોતાં જ. કેમકે આમ તો egocentric વ્યક્તિત્વવાળો ડક્કી એકાએક સાવ અબજણી બાઈ સાથે શરૂ કરે તે માની શકાય એવું નથી. પણ વાત શરૂ કરવાનું આડકતરું સૂચન કરતી, ઈજન આપતી સિનિકો સાથે વાત નહિ કરવી એ પણ તેની હિંમત માગી લે એમ હોવાથી તે વાત શરૂ કરે છે. આમ સિનિકો સાથેનો ડક્કીનો સંબંધ પણ તેની ભીરુતામાંથી જ શરૂ થાય છે એ મુદ્દો મહત્વનો છે; જોય્યસને એ ખતાવવું છે કે માનવી પોતે પોતાને જ Manage કરી શકતો નથી. વર્ષોનાં વર્ષોથી માનવી વ્યવસ્થિતતાના દુર્ગમાં પૂરાઈને જીવતો આવ્યો હોવા છતાં કોઈ એક દગાખોર ક્ષણે એ વ્યવસ્થિતતાનું કાયલું ફસાઈ પડે છે. માનવીનો સ્વ પર કોઈ કાબૂ રહેતો નથી. ગભરુંપણું તે ક્ષણ પૂરતું જ વિગલિત થઈ જાય છે ને

ખીજી પગ એક હર વાત યાદવા જતા છે ડકી આત્મ ના-incurable loneliness પર લાગ્યું હોંકે છે રહે છે -We can not give ourselves it said we are our own ૧૩ ડકીના, માનવીની એમના પર ભાર મૂકતા આ વકત્ર નન બાણે ગદ્યાતન પ્રતી હોય તમ સિનિકો ત જ મણે ડકીના હસ્તસ્પર્શ રૂં છે ડકીના મત્ર યેને છેદ હડડની સિનિકોની આ નડટા નાટ્યાત્મક છે ૧૪ આ બેડ Mr duffy was very much surprized એન થાય છે કે હુ એ નનાની વાત મુ છુ ત્યા જ તની બાણે કે દેડી પ્રતી તના ઈનકાર પ્રતી સિનિકો હસ્તસ્પર્શ દ્વારા સાયુજની વાત પ્રે છે મારા સલાપણની મઈ જ અસર થઈ નહિ! પોતાના શબ્દોનું સિનિકોએ બાન્યા વગર સ્પર્શ માનથી જ આડુ અવળું અર્થઘટન કર્યું! પોતાના શબ્દોને સ્પર્શ-યુગ્મન દ્વિથી સિનિકોએ બાણે અનાન્ય દેર વા તથી ચોક્કી યેને ડકી સબધ પર ત જ ક્ષણે પૂર્ણવિરામ મૂખી દે છે

આન સબધનો અત ડકીની અડમન્યતાને કારણે આવે છે શરમા જ લેખકે ડકીન ડબ્બિનના રીડીંગ pretentious (અહ મન્ય) ગણ્યતા બતાવ્યો છે અને એવા અડમન્યોથી દૂર રહેવા ડકી ચેરિનકેડ ખાત રહે છે પણ વ્યગ્ય એ છે કે ડકી પોત જ અહ મન્ય છ શ્રીમતી સિનિકોમા બીન ડબ્બિન નિવા મીઓમા સહજ એ અડમન્યતા નથી ત પ્રમમા, પ્રવજન્ય તપાગતાના માને છે તનુ પાત્ર Frank occonor ના શબ્દોમા શ્રીએ તા -submerged character- છે સામાજિક ધારાધારણોથી પર રહીને જીવનુ પાત્ર છે ખીજે વ્યગ્ય એ છે કે સિનિકોના ઉત્પ્રત પ્રમત સામાજિક/ૌચક્રિત તત્ત્વજ્ઞાન (શ) થી અસ્વીકૃત રતા ડકી ખરેખર તા કૂરતાથી વગ્ત છે છતા સિનિકોના પ્રનપૂર્ણ હસ્તસ્પર્શને 'કૂર' તરીકે ઓળખાવે છે ડકીની આની રૂપાગી કૂરતાથી વિમુખ સિનિકો મ્પ અનુભવે છે ત્યારે ડકી તની લાવવિહારણ અવસ્થા બેધ fearing another collapse on her part he bade her goodbye Quickly and left her ૧૫

આમ, ડકી સિનિકે સાધન મળ વમાવી સહીસનામન (શ) બહાર આની શકે છે સ્વસ્થ થઈ શકે છે તનુ જીવન પર્વવત Orderliness ધરાવતુ બની રહે છે અને ખૂબી એ છે કે જેણે માનવસબધાન દીન આપ ઠ મળ્યા નથી એવો એ ડકી માનવસબધ વિશ લાખ રચવા બેસી બધ છે ૩-

Love between man and man is impossible because there must not be sexual intercourse and friendship bet

૬૨ એતદ્દ ડિમખર ત્યાગી

between man and woman is impossible because there must be sexual intercourse' ૧૬

જેઓ પુરુષાધરુ જીવતાં જ નથી તેઓ જીવન વિશે મીમાંસા કરે છે. એ કહ્યાપણુ અહીં ઉપસાવાયું છે. જીવન અને માનવસંબંધો વિશે ભાષ્યો રચતો ડક્ટી પોતે સૌથી વધુ દયનીય અને હાસ્યારૂપદ બની રહે છે. લેખકે અહીં જ સાહિત્રાયપણે બે સમાચારો નોંધ્યા છે કે દરમિયાનમાં ડક્ટીના પિતાનું અવસાન થયું છે અને ડક્ટીનો મદદનીશ વર્ષો સુધી સાથે કામ કર્યા બાદ બેન્કમાંથી નિવૃત્ત થયો છે. પછી લેખકે નોંધે છે—

—And still every morning he went into the city by tram and every evening walked home from the city after having dined moderately in George's street and read the evening paper for dessert' ૧૭

પિતાનું અવસાન અને મિત્રની નિવૃત્તિ એ બે ઘટનાઓ બની ગઈ છે— And still— અને છતાં ડક્ટીનો જીવનક્રમ નિષ્ક્રમ્ય છે! તેને મન વ્યવસ્થિતતા જ તેનો દુર્ગ છે, બંધન જ મુક્તિ છે. આમ ડક્ટીના વ્યક્તિત્વની વિલક્ષણ બીભત્સતા વિભિન્ન વિગતોના વ્યંગ્યાત્મક કાકુમાં થયેલા વિનિયોગથી જાપસી આવે છે. પણ ડક્ટીને માત્ર આવો નિર્મમ અને સ્વ-કેન્દ્રિત ચીતરીને જ લેખકે અટકી ગયા નથી. એવું થયું હોત તો ડક્ટી એક ધૂણારૂપદ ખલ પાત્ર બની રહેત. પણ માનવીના ચરિત્રની દ્વંદ્વાત્મકતા ડક્ટીના પાત્રનિર્મિતો લેખકે દર્શાવે છે. જે ડક્ટીની એટલે કે માનવીમાત્રની કડુણ નિયતિનું મૂળ છે. એક સાંજે છાપું વાંચતા ડક્ટીની નજરે શ્રીમતી સિનિકાએ રેલવે ટ્રેન નીચે પડતું મૂકીને કંચેલી આત્મહત્યાના સમાચાર પડે છે.

આ સમાચાર અને નજજન્ય ડક્ટીના પ્રતિભાવો વાર્તાનો અંતિમ તબક્કો છે. આ સમાચાર વાંચી સૌ પ્રથમ તો ડક્ટી દિગ્મૂઢ અને કિંકર્તવ્યમૂઢ બની જાય છે. રસોઈ ફેવી થઈ છે. એમ પૂછતી હોટેલની ખાઈને તે 'It was very good' ૧૮ કહે તો છે પણ એ 'very good' રસોઈને પણ તે 'ate few mouthful with difficulty' ૧૯ અને માંડ બેચાર કેળિયા લૂસ-લૂસ ખાઈને તે બહાર નીકળી પડે છે.

શરૂમાં તે ઝપાટાભેર અને 'બેરથી લાકડી ઠોકતો' ચાલે છે પણ પાર્કગેટથી ચેપ્લિન્ડોડ જતા એકાંત માર્ગ શરૂ થતાં જ 'he slackened his pace

His stick struck the ground less emphatically" ૨૦ તેની ગતિ ધીમી પડી જાય છે. લાકડીના કપકાર શિથિલ બની જાય છે, કેમકે એ જ માર્ગ છે જેના પર તે સિનિકો સાથે ચાર વર્ષો પહેલાં સ્થે ઉતરતા હતા. તેનું આ વર્તન મૂંઝક છે કેપકે તે એનું પોક્તીકું, સાચું વર્તન છે સિનિકોની સ્મૃતિથી વિહ્વળ થતાં હકી એ આચો હકી છે, જ્યારે સિનિકોના ત્યાગ કરતો, કરી ચૂકેલો. હકી કૃનક છે. તે આ અને આતર હકીનું બાલ હકી દ્વારા થતું દમન વાર્તાની કેન્દ્રસ્થ ઘટના છે.

સ્વાચારની જાણવા સૌથી સિનિકોના મરણ બાદ ખુદ સિનિકોને જ જવાબદાર કહે છે. હેવાલનું છેલ્લું વાક્ય છે: No blame attached to anyone ૨૧ સિનિકોના મૃત્યુ માટે ખરેખર નૈતિક રીતે જવાબદાર છે હકી. પણ નૈતિક ગુનેગાર કાનૂની ગુનેગાર ગણાના નથી એ Absurdity અને તેથી કરુણને ચક્રતા પણ અહીં મેલોડ્રામેટિક સૈધીએ નિરૂપવાને લોભ લેખકે જતા કર્યો છે. લેખકે હકીના આંતર અર્ધની અવિગત રજૂઆત કરી છે. હકી પોતાને આ મરણ માટે જવાબદાર ગણે છે તે બીજા જ ક્ષણે સ્વખ્યાવ પણ કરવા માટે છે. તેનો અપરાધભાવ અને તેમાંથી છૂટાના તેના યત્નોનું દૃશ્ય પ્રભાવક છે. તે દલીલ કરે છે કે પોતે જાને આદર્શ ગણેના હતા તે તેણે સિનિકોને અનેક વાર જણાવી દીધું હતું, અવૈધ સંબંધને પોતે પ્રિય રે છે એ પણ સિનિકોને તેણે કહ્યું હતું, છતાં તે મારી નહોતી એટલે Evidently she had been unfit to live ૨૨ સિનિકોની પ્રેમવિહવળતા, સ્તોભિશ એવા હકીની નજરે રુગણતા અને અપરાધ કરે, એમાં ઉપસતી મૂંઝવિડમ્મના કરુણ છે. આમાત્ર પરિમાણને કારણે લાવાત્મક મૂંઝવેને થતા ઉપહાસ અને નિર્મમ ઘાત આધાનકારક છે. જે ખરેખર વિડમ્મના-ઉપહાસને પાત્ર છે એવો હકી, જે ખરેખર પ્રગસ્ય છે એવી સિનિકોની લાગણી શીલતાની કેકડી ઉઠાવે તેમાં પ્રગટ થતી કવ્લિતના સમસ્ત માતૃઆના સમાજની દામ્નિક જીવનસૈધી સહૃદય લાવકને તીવ્ર આંચકો આપે એવી છે. બીજાને ભુંડા ઠરાવવાથી પોતે સારા થઈ જવાય છે એવું હકી માને છે. આમ તે અપરાધભાવમાંથી છૂટવા મથે છે.

પણ તેની આવી આત્મપ્રતારણા અગ્રી ટકતી નથી. તેને રહી રહીને સિનિકોનો અંતિમ, મધુર હસ્તસ્પર્શ યાદ આવ્યા કરે છે. અને તે વ્યાકુળ થતા રહે છે. તેમાંથી છૂટવા તે મદિરાપાન કરે છે. જે પ્રોત્તેજમાં બેસી તે ઢીંચે છે ત્યાંના વાતાવરણની, અન્ય ગ્રાહકોની વર્તણૂકની કેટલીક વીગતો [જેવી કે ભોંચ

પર ચૂંકી પગેથી તેના પર ધૂળ વાળવી, મોઢે મોઢે ખિખિયાટા કરી હસવું, અમુક શ્રીમંતની મિલકત વિશે ચૂંથણું કરવાં વગેરે] લેખકે સાલિપ્રાયપણું આપી છે. કેમકે ડકી સિનિકોના મૃત્યુને એક જગ્યાએ 'vulgar death' ૨૩ કહીને ઓળખાવે છે. ત્યારે સિનિકોની આત્મહત્યાને ખીલત્સ તરીકે ઓળખાવનાર પ્રબ્લ પોતે જ કેટલી ખીલત્સ છે તે ઉપરોક્ત વિગતો પરથી ફલિત થાય છે. સિનિકો આવી vulgar પ્રબ્લ વચ્ચે વસવા, જીવવા યોગ્ય નહોતી એવું સમજતાં, ભાવકને પેલું ડકીનું વાક્ય 'She had been unfit to live' જુદા અર્થમાં સાચું લાગે છે. આવા ખીલત્સ સમાજમાં ઊર્મિશીલ વ્યક્તિ ખરે જ જીવવા યોગ્ય નથી હોતી.

ડકીના આંતરમનમાં સિનિકોનો પ્રેમ છે— જાગ્રતમાં ધૂણા. આંતરમનમાં સળવળતી સ્મૃતિઓ તેને વ્યથિત કરે છે, તેનામાં અપરાધભાવ જન્મ્યાવે છે. વ્યથા, અપરાધભાવને દૂર કરવા તે સિનિકો મૃત્યુ પામી ચૂકી છે એ વાસ્તવિકતાને યાદ કરે છે. આમ અપરાધભાવ અને તેમાંથી છૂટવાની તેની મથામણ બંને એકસાથે આલેખાયાં છે. દાખલા તરીકે રાત્રિના અંધકારમાં પાર્કમાં ચાલતાં તે સિનિકોને પુનઃ પોતાની નિકટ હોવાનું અનુભવે છે અને પુનઃ અપરાધભાવ અનુભવે છે. પહાડીની આડશે પ્રંજુથ્યેષ્ટામાં તદ્દીન યુગલોને ડકી જુએ છે એ વિગતની એક તરફ છે ડકીના સ્વપ્નચાવની મથામણ અને ખીજી તરફ છે તેની એકલતાનું તેને થતું ભાન. પોતાના અપરાધભાવને ઊવરવા તે આ યુગલોને નાટે 'venal and fartive loves' ૨૪ જેવા તિરસ્કારસ્પ્યક શબ્દપ્રયોગ કરે છે તો ખીજી જ ક્ષણે આ યુગલોની તુલનાએ પોતાની એકલતાને પ્રમાણે છે. એક વિવેચકે નોંધ્યું છે તેમ Guilt in turn yields to despair at his own situation, and his final realization is one of his complete aloneness' ૨૫ તેને લાગે છે કે he had been outcast from life's feast. ૨૬

... નહીની સામે પારથી પસાર થતી ગુડઝ ટ્રેઈનના ઍન્જિનની લાઈટ તેને અંધકારમાં હકીલાઈપૂર્વક કોઈ ચમકતા માથાવાળું જીવડું સરકી રહ્યું હોય એમ લાગે છે. એકલતાના અંધકારમાં એકલતાની સભાનતા સાથે બળપૂર્વક જીવતા ડકીનું એ પ્રતિરૂપ છે કે શું એવો વહેમ જાય છે. ઍન્જિનના ખડખડાટમાં તેને સિનિકોનો નામોચ્ચાર સંભળાય છે. અહીં ભણકારા 'એન આંભાસ' વડે તે સિનિકોનો સહવાસ માણે છે પણ તે સદ્ભાગ્ય પણ ઝાઝું ટકતું નથી. આભાસ દૂર થાય છે કેમ કે તે 'આભાસ' છે. અને ખીજું ડકી વિદગ્ધ માનવ છે. વિદગ્ધ માનવીઓની નિયતિમાં કલ્પના કે આભાસની સ્થિતિ ઝાઝી રહેતી; નથી. ડકીની

વિદ્યધના બહે સાદ્યન્ત ખલનાયડને લાગ ભજવતી આતી છે. જે લાવુકતાને તે સતત સાંડતો આવ્યો છે તે અત્યારે [તે ઝંખે છે છતાં] તેને સાથ આપતી નથી અને જે વિદ્યધના, બૌદ્ધિકતાને સતત આવકારતો આવ્યો હતો [પરંતુ અત્યારે જેને તે જરૂરે ઈચ્છતો નથી] તે વિદ્યધનાએ તેના પૂરેપૂરો કબજો લઈ લીધો છે. જે આત્માની એકલતાનો તે આજ સુધી મહિમા કરતો આવ્યો છે તે અત્યારે તેની વેરણ બની તેના પર પૂરેપૂરો કબજો જમાવી બેઠી છે અને સિનિક્ષના સાંનિધ્યને આભાસ/ભણકારના સ્વરૂપમાયે માણવા દેતી નથી ડહી વારંવાર સિનિક્ષના ભણકાર સાંભળવા મથે છે. લેખકે ટૂંકા ટૂંકાં વાક્યો દ્વારા તેની એ મથામણુ આ રીતે રજૂ કરી છે—

He could hear nothing.

The Night was perfectly silent.

He listened again.

Perfectly silent. ૨૭

ખીજ એક વક્તા અડી' એ ભપસે છે કે જ્યારે સિનિક્ષનું સાંનિધ્ય વાસ્તવિક રીતે શક્ય હતું ત્યારે તેણે તેની અવગણના કરી અને હવે જ્યારે વાસ્તવિક રીતે તે શક્ય નથી ત્યારે તેના આભાસને પણ તે ઝંખે છે! આમ, જે એકલતાને હોસે હોંએ તેણે યોખી હતી તે તેના અણુએ અણુમા ફરી વળી છે અને અંતે—

He felt that he was alone ૨૮

એને થતો એકલતાનો ભોધ, તેની હાર દર્શાવે છે. Tindall નામના એક વિવેચક જ્યેષ્ઠની વાર્તાઓને 'Epiphany' ધરાવતી કહી અને તેની સમજૂતી આપતા કહ્યું કે— a sudden spiritual manifestation. ૨૯ (એકાએક થતો ભોધ). Tindall જ નોધે છે કે— coming to awareness or self-realization makes the climax of these stories' ૩૦ કહીને થતા એકલતાના ભાનની પરાકાષ્ટાએ ઈતિ પૂરી થાય .

જ્યેષ્ઠની ટૂંકી વાર્તાઓમાં મૃત અને જીવંત પાત્રો વચ્ચેના પરસ્પર વ્યાપારનું આમેજન જેવા બહે છે એવો Richard Ellman નો અભિપ્રાય [The interrelationship of dead and living is the theme] ૩૧ 'શ્રી સિસ્ટર્સ' 'ધ ડેડ' વગેરેની જેમ આમ આ વાર્તા માટે પણ અંધબેસતો થાય

એમ છે. એકરા પાઉણે જોય્યસને માટે કહેલું કે 'He is a realist. He gives us things as they are.' ૩૨ તે ડકીના પાત્રાલેખન સન્દર્ભે સાર પુરવાર થાય એમ છે. ડકીને ક્યારેક દંભી તો ક્યારેક દંભહીન એમ ખેવડી અસ્થાઓમાં મૂકાતો આપણે જોઈએ છીએ. પાઉણે જોય્યસને 'Realist' કહ્યો એટલા માટે કે માનવપદાર્થ પરત્વે તે સમ્પૂર્ણ નિબ્રન્તિ છે. બ્રાન્તિથી મુક્ત દષ્ટિ તે માનવને જોવો છે તેવો જ [ન અલ્પ, ન વધુ] જોઈ અને આલેખી શકે છે.

ખરેખર સિનિકોનો નહિ, ડકીનો કિસ્સો વધુ કઠણ છે. S.L. Goldber નોંધે છે તેમ સિનિકોનું મૃત્યુ તો ડકીને તેના પક્ષાધાતગ્રસ્ત ઊર્મિજનન પ્રત્યે સભા કરનાર એક નિમિત્તમાત્ર છે.— Only the shock of Mrs. sinico's destruction enables him to see anything of his paralysis. ૩ પોતાની એકલતા પ્રત્યેની તેની સભાનતા એ તેનો કડુણ છે. જીવનભર જે સ્વસ્ રહેવા મથ્યો તેની સઘળી મથામણુ આણીના સમયે વ્યર્થ ગઈ અને ખીજું એ એકલ પ્રત્યે સભાનતા જ્યારે આવી ત્યારે તે દૂર કરી શકનારી સિનિકો મૃત્યુ પામી છે તેને થતો ઘોષ- epiphany- ખૂબ મોડો છે. પરિણામે તેની 'Soul's incredible loneliness' સાંની શ્રદ્ધા અને We cannot give ourselves. We are our own' જેવી ઉક્તિ કડુણ વક્તા- tragic irony બની જીપસી રહે તે ડકીના case ને painful બનાવવામાં મોટો ભાગ ભજવે છે.

પાઠ્ય :—

૧. Robert s. Ryfe—'A New Approach to Joyce' Universit of california press, P : 69
૨. Ibid P : 60
૩. A Reader's Guide to James Joyce by willem Yor Tindall : Thames and hudson London P : 4
૪. Dubliners : James Joyce Pengain : P : 106
૫. Ibid : P : 107
૬. Robert S. Ryfe : A New Approach to Joyce : P : 60
૭. Dubliners : James Joyce : 109
૮. Ibid : P : 109

૯. Ibid : P : 109
૧૦. Ibid : P : 110
૧૧. A Reader's Guide to James Joyce : by William York Tindall : P : 32
૧૨. Dubliners : James Joyce : P : 109
૧૩. Ibid : P : 109
૧૪. Ibid : P : 109
૧૫. Ibid : P : 109
૧૬. Ibid : P : 110
૧૭. Ibid : P : 110
૧૮. Ibid : P : 110
૧૯. Ibid : P : 110
૨૦. Ibid : P : 110
૨૧. Ibid : P : 112
૨૨. Ibid : P : 113
૨૩. Ibid : P : 112
૨૪. Ibid : P : 114
૨૫. A New Approach to Joyce : Robert S. Ryfe : P : 70
૨૬. Dubliners : James Joyce : P : 114
૨૭. Ibid : P : 114
૨૮. Ibid : P : 114
૨૯. A Readers Guide to James Joyce : by William York Tindall : P : 10
૩૦. Ibid : P : 10
૩૧. Case book series : James Joyce : Ed : Morris Beja : Macmillan : P : 184.
૩૨. James Joyce : Critical Heritage : Vol : 1. Ed. Robert H. Deming : P 67. (pub : Vikas publications)
૩૩. Joyce : (writers and critics series)
S. L. Goldberg : P : 46.

સાભાર સ્વીકાર

કથાવિમર્શ (વિવેચનગ્રંથ) - નરેશ વેદ, પ્રકાશક પોતિ, મૂલ્ય રૂપિયા ત્રીસ, પ્રાપ્તિસ્થાન-ગૂર્જર એજન્સી, રતનપોળના નોકે, અમદાવાદ-૧

હાઈકન (કાવ્યસંગ્રહ) - રમેશ આચાર્ય, પ્રકાશક-ઉપાલી પબ્લીકેશન, ઘીકાંટા દોસીંગ, રીલિફ રોડ, અમદાવાદ, મૂલ્ય રૂ. ૮

હલો (વાર્તાસંગ્રહ) - ઉત્પલ લાયાણી, પ્રકાશક-આર. આર. શેઠ, મુંબઈ, મૂલ્ય રૂ. ૧૨

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં કુરુણુરસ-ર. મ. મહેતા, પ્રકાશક-પોતિ, બ્લોક-ચ-૧૭/૪ મેક્ટર ર૯, ગાંધીનગર, મૂલ્ય રૂ. ૨૦

સ્વાતિ (કાવ્યસંગ્રહ) - ઈશ્વરભાઈ પટેલ, સ્વાતિ પ્રકાશન, ગાંધીનગર, મૂલ્ય રૂ. ૧૦

પદ્મા વિનાના દેશમાં (કાવ્યસંગ્રહ) - મણિલાલ પટેલ, નક્ષત્ર ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ, મૂલ્ય રૂ. ૭-૫૦

સૂરજનો હાથ (કાવ્યસંગ્રહ) - યોસેફ મેકવાન, પ્રાપ્તિસ્થાન રમણભાઈ કાઉન્ડેશન, ૧૫, આઝાદ સોસાયટી, અમદાવાદ-૧૫, મૂલ્ય રૂ. ૩૦

એતદ્ : અડસઠ

નાન્યુઆરી : ચોરાશી

વર્ષ : સોત

અંક : અડસઠ

સંપાદક : સુરેશ હ. ભોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેહગંજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
 સહસંપાદક : શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
 પ્રામુખ્યકા : હિમ્મત અવેરી રસિક શાહ જગન્નાથ પારેખ
 સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
 વાર્ષિક લંચાઈ મુદ્રિત પત્રીક

લેખકોનાં સંપર્કો :
 રસિક શાહ : પી/૨૪ ખીરાનગર એસ.વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪
 સહલાયક પ્રકાશન : ૫૭/૬૨ અપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
 મહેશ દવે : ૩૭, સાગરમતી સોસાયટી, સાગરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૫
 જયંતી પારેખ : એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭
 ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
 પત્રવ્યવહાર : ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો

ધ દ્રાચલે વિશેષ જાણેશ દેવી

ફાન્ડે કાફકા ફૂત 'ધ દ્રાચલ' મને ખૂબ ગમે છે. આ પસંદગીને દલીલો વડે સ્થાપનની શકાય કે નહીં તે મને ખબર નથી. આમ છતાં તેની આલોચના કરવાનો અને નવલકથાનું પરીક્ષણ કરવાનો પ્રયત્ન કરવા જેવો છે. આ પરીક્ષણ થોડું વિચિત્રવિચિત્ર, કાચું પાકું લાગશે કારણ કે કાફકા ઉપર લખાયેલાં વિવેચનોથી હું પરિચિત નથી.

કાફકાની અન્ય કૃતિઓની જેમ 'ધ દ્રાચલે' પણ આપણા જમાનાની ચેતનાને ઘાટ આપ્યો છે. 'આધુનિકતા'ની તે ક્લાસિક કોટિની રચના છે, પ્રતીકાત્મક સમૃદ્ધિની ખાખતમાં તો ખીંછી કોઈ નવલકથા લાગ્યે જ તેનાથી ચડિયાતી હશે. આવી સંકુલ રચનાને તપાસવા માટેની પદ્ધતિ પણ વ્યવસ્થિત રીતે પસંદ કરવી પડે. સુરેશ જેપીએ પોતાના વ્યાખ્યાનમાં કંઈ કે કાફકા તો વિવેચકોની હતાશા છે. હું તેમની સાથે સંપૂર્ણ સંમત છું.

કાફકાની રચનાઓની દુર્બોધતાઓને તાગ શી રીતે પામવો? એવું કહેવાય છે કે કાફકાની કૃતિઓનો અર્થ તેમના વાચ્યાર્થ વગેરેને અતિક્રમી જાય છે; તે કૃતિઓ દુર્બોધ છે; વ્યંગ્યાર્થ યુક્ત છે. પણ આ વાત તો સાહિત્યની બધી જ મહાન કૃતિઓને લાગુ પડે છે. એટલે 'ધ દ્રાચલ' ને હું માનવઆત્માની માદગીની રૂપકકથા તરીકે જોવા માગતો નથી; આ કૃતિને ક્લાસિકના સ્તર ઉપરથી ઉતારીને માત્ર સાદી નીતિકથા તરીકે જોવા માગતો નથી. વળી રૂપકકથામાં અભિપ્રેત ગાણિતિક સમીકરણો બેસાડવાની તક જ ન મળે એવી સંકુલ અને સમૃદ્ધ આ રચના તો છે. 'ધ દ્રાચલ' નવલકથાને મનોવૈજ્ઞાનિક રીતે-ફ્રોઈડને અનુસરીને-પણ તપાસી શકાય. કાફકાને તેના વાચકો 'પ્રાગ-યહૂદી' તરીકે ઘણી બખત ઓળખાવે છે. ઓસ્ટ્રિયા અને જર્મનીના યહૂદીવિરોધી વાતાવરણમાં કાફકા જે

* આ નિબંધ જર્મન લેંગ્વેજ સોસાયટી અને ગુજરાતી વિભાગ (મ. સ. યુનિ.)ના સંયુક્ત ઉપક્રમે ઓગસ્ટ, ૮૩માં કાફકા જન્મ-શતાબ્દીની ઉજવણી નિમિત્તે વંચાયો હતો. સુરેશ જેપીએ 'મેટામોફોસીસ' પર નિબંધ વાંચ્યો હતો.

એકલનાયાપણામાંથી પસાર થયો હશે તે કર્પી શકાય, પણ મને લાગે છે કે કાફલો
જેની સંવેદના ધરાવતા કોઈ પણ સર્જકે કોઈ પણ સર્જિતિમા કે કોઈ પણ
સમયગાળામાં આની જ એકનવાયાપણાની લાગણી અનુભવી હોત. ખેડે કઈ
મોઝેનિત્તાનના દેશમાં અને સમયમાં રહ્યો ન હોતા પણ બંને સર્જકોમાં
વિરોધનો સૂર એકબરખી શક્તિવાળો છે આવા સર્જકે માત્ર વિવેચકોની જ
નહી પણ ફોઈડની પણ હતાશા છે

ફોઈડનું મનોવિજ્ઞાન ચાપક ભૂમિકા ધરાવે છે પણ તે પાગદશી સ્વચ્છતા
નિમે કશી વાત કરી શકે એન નથી સ્વસ્થતાની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચ્યા વિના
કાફલો સર્વનાશનો પયગ મર જતી શક્યો ન હોત એવો ત્રણકાની કૃતિએ ન
મનોવૈજ્ઞાનિક ધોરણે પ્રયોજનાથી હુ રહીશ અને એટલે જ કાફલાની
ડાયરીઓનો મારે મન કોઈ અર્થ નથી મક્કાના તની બહેન સાથેના મમ્મ-બે
જાણવાથી 'ધ ટ્રાયન' મા જોવા થતા પ્રશ્નોન આપણે સમગ્ર રાષ્ટ્રીય એમ મને
લાગતુ નથી

'ધ ટ્રાયન' તપાસનાનો બીજો એક માર્ગ તને જર્મન નવનકથાની કે યુરો-
પીય નવલકથાનાં પરમ્પરામાં સ્થાપી આપોને સર્વાન્તીસથી એજોવ મુધીની પર-
પરાને તે કેની રીત વિકસાવે છે તે જોવાનો અને આ સમગ્ર પર પરાના સન્દર્ભ
તેની ગુણવત્તા તપાસનાનો છે પરંતુ આમ કુવામાય જોખમો છે ખાસ તો
કોઈ કૃતિની ઐતિહાસિકતા સ્થાપવાનો એ એક આસ્કૃતિક પ્રયત્ન બની રહે આ
નવનકથાનો મેં તો અનુવાદ વાચ્યો છે અને આ નવલકથા હું માનુ છું તે
પ્રમાણે ખ્રિસ્તીભાષી સર્જિતિમાં વસતા એક યહૂદીના અનુલવનો અનુવાદ છે. આ
ઢરણે પણ આપણી મુશ્કેલી વધી જાય છે આ નવલકથાને આ સન્દર્ભોમાં તપાસવાને
બદલે તેમાં રહેલો 'ગસ' (તે પણ કેટલો કડવો!) પામવાનો હું પ્રયત્ન કરીશ

'ધ ટ્રાયન' ની નસુસન્નતા તપાસો પહેલી નજરે આપણને બે મહત્વની
ગેરમાર્ગે લઈ જતી સંલગ્નિતતાઓ દેખાય છે (૧) આ નવલકથા પિકારેસ્ક
પ્રકારની હોય એમ લાગે મુખ્ય પાત્ર અવારનવાર એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે જાય
છે અને પોતાની આસપાસના જગતને, મુખ્યત્વે તો અબ્બુલા માનનીઓ સાથેના
સંવાદો દ્વારા પામે છે પણ આ નવલકથા પિકારેસ્ક પ્રકારની નથી એનો ખ્યાલ
વાચકને બહુ જાદી આની જાય છે એટલે અહીં નિસર્ગવાદી સન્દર્ભમાં કોઈ
સામાજિક વાસ્તવતા આલેખનનો ઉદ્દેશ નથી (૨) કાર્ટકચેરીના દર્શ્યો, ધર-
પડડ અને મનુડ વગેરેને ઢારણે ડિટેક્ટીવ નવનકથાનો આભાસ થાય. પણ

અહીં તો અપરાધ જ નોવા મળતો નથી એટલે સાવ જુદા જ પ્રકારની ક્રોધકૃતિ લાગે છે. આ બે સંલવિતતાઓ આકસ્મિક નથી. પિઝરેસ્ક પ્રકારની નવલકથાને કારણે લેખક ‘કે’ને અનેક લયપ્રદ પરિસ્થિતિઓમાંથી પસાર કરાવી શક્ય છે, નહીંતર આ શક્ય બનત નહીં. ડિટેક્ટીવ તત્ત્વને કારણે વાર્તામાં વાચકને રસ છેક પરાકાષ્ઠા સુધી જળવાઈ રહે છે, ‘ધ ટ્રાયલ’ જેવી નવલકથાઓમાં ભાગે જ આ શક્ય બને.

આ બે આકસ્મિક નહીં એવી સંલવિતતાઓ જરા જુદા જ સ્વરૂપમ ‘ધ ટ્રાયલ’ નો વાર્તાકથન અંશ સંભાળી લે છે. કાફકાની કથનાત્મક શક્તિને કારણે આ નવલકથા માત્ર ઉત્તમ કળાકૃતિ જ નહીં પણ બહુજનભોગ્ય બની છે.

પણ આ વાર્તા શાને વિશે છે? ‘કે’ની ધરપકડનો અને કોર્ટકચેરીઓના વર્ણનોનો અર્થ કયો? આના યોગ્ય ઉત્તર આપી શકાય તેમ નથી. ‘ધ ટ્રાયલ’ નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં તેનો અર્થ એવો તો ગુંથાઈ ગયો છે કે એ બંનેને જુદા પાડી શકાય એમ નથી. (યેટ્સે કહેલું—નૃત્યકાર અને નૃત્યને આપણે કેવી રીતે જુદા પાડીશું?) હું માનું છું કે ‘ધ ટ્રાયલ’નું નિબંધન એ જ તેનો અર્થ છે. અર્થ તો પરસ્પર અનુપ્રાણિત થતા ઘટકો વચ્ચેના સમ્બંધોમાંથી પ્રગટે છે. વળી આ નવલકથામાં વધુ મહત્વના અંશો અને ઓછા મહત્વના અંશો એવી યોજના નથી. સપાટી પરથી એમ લાગે છે કે કૃતિમાં મહત્તમ વિશિષ્ટતા ધરાવતા અંશોને અર્થ ઓછા મહત્વના લાગતા અંશો દ્વારા પ્રાપ્ત થાય છે. આ મુદ્દાની સવિસ્તર ચર્ચા જરૂરી લાગે છે. હવે જો મુખ્ય વાર્તા કાનૂનની મદદ વડે આરોપી ન્યાય મેળવવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેને લગતી હોય તો પછી તપાસ કચેરી, વકીલની ઓફિસ, મૃત્યુદંડ વગેરે દૃશ્યોને વાર્તાના જ ભાગ રૂપ લેખવા જોઈએ. આ દૃશ્ય સાથે સંકળાયેલા પાત્રો—વકીલ, ન્યાયાધીશો, ચિત્રકાર, વોર્ડર, જલ્લાદ, જેલનો પાદરી—જ મહત્વનાં હશે. ખીજા બાજુએ કેબેરે નૃત્યકાર અને વેશ્યા તરીકે જીવતી એલ્સા ‘કે’ની ટૂંકી મુલાકાત લેતા કાકા; ‘કે’ની અલપઝલપ નજરે પડતાં બાળકો અને ખેંકતા ગ્રાહકો વગેરે ઓછાં મહત્વનાં હશે. પણ ખરેખર આવું નથી. ચિત્રકાર ‘કે’ ને કહે છે તે પ્રમાણે બાળકો પણ કોર્ટની માલિકીના છે. ખેંકતો ગ્રાહક પણ કોર્ટ સાથે સંકળાયેલો છે, કાકા વકીલના ચિત્ર છે; એલ્સા તો કાનૂનનું હાર્દ છે, તે વારાંગના પણ છે અને સાથે જ પરમકૃપા પણ છે. જ્યારે ‘કે’ મેજિસ્ટ્રેટની કાનૂનપોથી તપાસે છે ત્યારે એમાં અશ્લીલ સાહિત્ય સિવાય કશું હોતું નથી. કેબેરે જેમ રાતે થાય તેમ કોર્ટ પણ રાતે કામ કરે છે. એટલે

કાનૂનના પરિધ બહાર કોઈ નથી આનાથી સમજાતું છે કે વાતાને આગળ વિસ્તારવા માટે કોઈનું ઓછું કે વધારે મહત્ત્વ નથી એટલે 'ધ ટ્રાયન' ને એકેએક માગ સમગ્ર કૃતિનો જીવાતુજીત અંશ છે

કાંકડાના મિત્ર અને સ પાદક માન્સ ક્રોડ દ્વારા આપણને જણાવવામાં આવ્યું કે 'ધ ટ્રાયલ' અપૂર્ણ કૃતિ છે, હજુ બીજા કેન્દ્રાલ પ્રદરણો લખાયા વિનાના હતા આ લખાયા વિનાના પ્રકરણોની વાત સ્વીકારો તો પણ આ વાર્તા સંપૂર્ણ પણે નિયંત્રિત એવું નિયંધન ધરાવે છે અને તેના પ્રત્યેક અંશમાં આ સમગ્રતા પ્રતિબિંબિત થાય છે આ કૃતિમાં કાંકડાએ સ્થગ અને સમયનું જે આલેખન કર્યું છે તે પણ વિગતે તપાસવા જેવું છે બેકનો કુશળ અધિકારી 'ક' પોતાની પ્રપંચના દિવસે ત્રીસ વર્ષનો છે

'...દિવસ બહુ જલ્દીથી પસાર થઈ ગયો, અ ખો દિવસ જરૂરી કામમાં ગિયો અને ઘણી નુદર અને મનોપૂર્ણ સુભેચ્છાઓ મળ્યા દરી' (૨૪) કૃતિનો અંત એ વર્ષની અંતિમ સંધ્યાથી આવે છે 'કે ના એન્ડ્રીસમાં જન્મદિનની પ્રાગલી સાજે' તને લઈ જવા માટે મારાઓ આવ્યા' (૨૪૫) આ ગીતે નવલકથામાં જે કંઈ બને છે તે સમયના એક એકમ-વર્ષમાં બને છે 'કે' આપણને કહે છે કે આ આખું વર્ષ સમગ્ર સમયરૂપમાં વીત્યું હતું, આખું વર્ષ ખૂબ જ ખાતુરતામાં વીત્યું હતું તને મારાઓ લઈ જાય છે ત્યારે તે ચીખી જીરે છે 'કે' નહીં હોઈ ત્યારે લોકો એમ કહેવાના કે મારા મુકદ્દમાની શરૂઆતમાં તે મતમ કરવા માગતા હતા અને મુકદ્દમાને અંત સુધી શરૂ કરવા માગતા હતા' (૨૪૮) આ રીતે 'કે' વર્તુળાકાર સમયમાં જીવે છે, ઓછામાં ઓછું વાર્તામાં નરૂપાયેલા સમયગાળા માટે તો આ સાચું છે

સમયના આ ગાળામાં શું બને છે? 'કે' ના અસ્તિત્વને ક્ષતવિક્ષત કરી 'અખતુ' જ્ઞાન તેને થાય છે-એ છે અસંગતિનું જ્ઞાન

અહીં આપણે કામ્યૂની મદદ લઈએ સામાન્ય જીવનના પ્રત્યેક દિવસ રમ્યાન સમય આપણને લઈ જાય છે પણ એની ક્ષણ હમેશા આવે છે જ્યારે આપણે સમયને લઈ જવો પડે છે એક દિવસ એવો આવે છે જ્યારે માનનીને ચાલ આવે કે તે ત્રીસ વર્ષનો થયો આ રીતે તે પોતાના યૌવનની સ્થાપના રે છે આમ છતાં તે પોતાને સમયના સન્દર્ભે સ્થાપે છે તે એમાં સ્થાન જીવે છે, તે સમય સાથે સંકળાયેલો છે અને ત્યારે તે આતંત્રિત થઈને જીવે

• એતદ્ જાન્યુઆરી ચોરાશી

છે કે સમય તેનો સૌથી મોટો શત્રુ છે. તે આવતી કાલની પ્રતીક્ષા કરે છે જ્યારે તેનામાં જે કંઈ છે તેણે એ આવતીકાલને ફગાવી દેી નેઈએ. શરીરનો આ વિરોધ અસંગતિ છે. એક ડગલું નીચે જીરો અને અપરિચિતતા છવાઈ જાય છે; જગત ખૂબ જ સંકીર્ણ છે, આપણે માટે કોઈ પથર ફેટલો બધો અપરિચિત અને આપણા ખાનામાં ન ગોઠવાય તેવો છે, પ્રકૃતિ કે ભૂમિદશ્ય ફેટલી બધી ઉત્કટતાથી આપણને તો નકારે છે—આ બધાંના ખ્યાલ આપણને આવે છે.

આ કૃતિમાં નિરૂપિત સમગ્ર સમયપટ અસંગતિની પ્રતીતિ લાણી આપણને ઝડપભેર લઈ જાય છે. કે. જે સ્થળોની વારંવાર મુલાકાત લે છે તેનાં અવારનવાર વર્ણનો; સામાન્ય માનવનેત્રને ગાંઠે પણ નહીં એવી કાર્ટખંડની ભૂગોળ સાવસીંધીસાદી બાબતનું વર્ણન પાડોશી આગળ કરી બતાવવાની કે. ની અશક્તિ આ બધાં વડે તેના એકલવાયાપણાની પ્રતીતિ ધીમે ધીમે થવા માંડે છે. મૃત્યુદંડનું છેલ્લું દશ્ય આની પરાકાષ્ઠા આણે છે. તે મરતાં મરતાં પોતાને સ્વસ્થ, પૃથ્વરણુશીલ થવા કહે છે. પણ કૃતરાને મોતે મરી રહ્યો છું એમ તે કહે છે. ‘અરે ઘોડાને, કૃતરાને અને માખીને પણ જીવન હોય છે અને મારે કેમ નહીં?’ આ ઉક્તિ ઘાંગલીઅરની ઉક્તિ જેવી નથી. શેઈકસ્પિયરમાં તો તે વ્યક્તિની ટૂંકેડી છે. જ્યારે કે.ના કિસ્સામાં તો આપણા અસ્તિત્વની—આ જગતમાં આપણા અસ્તિત્વની એન્સર્ડ પ્રકૃતિની પ્રાપ્ત થતી મૂઝ છે.

આ રીતે ‘ધ ટ્રાયલ’ એ અસંગતિનું સુગ્રથિત પ્રતીક છે. આ કયા પ્રકારનો મુકદ્દમો છે? કાનૂન તો કોઈ સમજી જ ન શકે. તેનું અસ્તિત્વ છે કે નહીં તે પણ કદાચ ભાગ્યે જ કોઈ જાણતું હશે. સર્વોચ્ચ ન્યાયાધીશેને તો કોઈએ જોયા નથી. કાનૂનપોથીઓ પણ રહસ્યાત્મક છે. જેવી રીતે કાર્ટ રહસ્યાત્મક છે તેવી જ રીતે કાર્ટમાં થતી કાર્યવાહી પણ રહસ્યાત્મક છે. તપાસ કરનારો મેજિસ્ટ્રેટ ગરીબો માટેના મકાનમાં, કોઈ નોકરના ફ્લેટમાં બેસે છે અને તે પણ રવિવારે, પણ દર રવિવારે નહીં. જે બેંકમાં કે. નોકરી કરતો હતો તેના ભંડારખામાં બે લાંચિયા વોર્ડરોને કોરડા મારવામાં આવે છે. આ કાનૂન અને તેની કાર્યવાહીનું માળખું કયા પ્રકારનું છે? કે. ની શોધ આ માટેની છે. મારી દૃષ્ટિએ તે ન્યાય મેળવવા માગતો નથી. કારણકે પોતે નિર્દોષ છે એ તે જાણે છે, તે પોતાને સારી રીતે જાણ્યો જ છે (આ દલીલ તે ચિત્રકાર અને પાદરી સમક્ષ કરે છે.) વાસ્તવમાં તો તે એડવોકેટ પાસે ખૂબ જ સંકેતપૂર્વક જાય છે, તેના કાકા બહુ કહે છે માટે જાય છે. પોતાના પક્ષે જે મદદ મળે છે તે ન્યાય સાથે નહીં પણ કાનૂન સાથે સંબંધિત છે. પહેલા પૃષ્ઠથી જ

આ સોધ વાતોનું કેન્દ્ર બને છે કે બોલે - ‘આ જાનૂન હતું બેળખતો નથી’ વોડર
 જવાબ આપ્યો ‘તારા માટે વધુ ખરાબ ત્યારે તો.’ ‘અને એ તારા બેળ સિવાય
 બીજો કયાય બેવા નહી મળે’ કે એ કહ્યું પણ વોડર કહે છે ‘તારે એનો મુકાબલો
 કરવાનો આવડે’ પણ વોડર પોતે કાનૂનને બાંહે છે ખરો? ના તે તો કાનૂનને
 શ્રદ્ધતમ નોકર છે કાનૂન તું છે એ તા કોઈ કરતા કોઈ બાંધતું નથી. બે તમે
 એના માગખાના અલાવડે, તેની અસ્પષ્ટતાને, તેની અચ્છતિને સ્વીકારવા તૈયાર
 થાઓ તો જ આ જાનૂનને મનજી શકાય આ જ્ઞાન કેને ક્ષિતિ છે અને જ્યારે તેને
 આ જ્ઞાન ધાય છે ત્યારે ન્યાય જીવનની જેમ જ અર્થહીન બની જાય છે

આ રીતે ‘વ દ્વારપાલ’ને અર્થ તેની અર્થહીનતામાં રહેલો છે આના મમર્થનના
 કે આગળ પાછી કાનૂનની જે દષ્ટાન્તકથા રજૂ કરે છે તેના નિર્દેશ કાવો બેઈએ

‘કાનૂન સમક્ષ ચોક્કી કરતે એક દ્વારપાલ ઈભે છે આ દ્વારપાલ પામે એ
 માણસ ગામડામાંથી આવે છે અને કાનૂનની મુલાકાત માટે ચાલતા કર છે એ
 માણસને ખબર નથી કે તેને કાનૂનખડમાં ક્યારે પ્રવેશ મળશે. દ્વારપાલ પણ
 અદર શુ છે તે કડી શક્યાને અસમર્થ છે, કારણકે અંદરની બાજુએ થોડા
 દરવાજાથી આગળ શુ છે તેની ઝાંખી તેને પણ થઈ નથી પેલો માણસ ત્યા
 રાહ બુએ છે, એ આશાએ કે કોઈક દિવસે તેને પ્રવેશ મળે શક્યતમા તો તે
 ગુસ્સે ધાય છે, દ્વારપાલ આમે બરાડા પાડે છે તે એને લાય આપવાને પ્રયત્ન
 પણ કરે છે, પણ તેને સફળતા મળતી નથી તે જેમ જેમ વૃદ્ધ થતો જાય છે
 તેમ તેમ શાણો થતો જાય છે અને રાહ બોયા કરે છે ‘હવે એનો અત પામે
 આવે છે તે મરી જાય તે પહેલા તેની જીવનચારાના સમગ્ર સમય દરમિયાન જે
 જે અનુભવ્યું હતું તે બધું એક પ્રશ્નમાં ધનીબૂત થઈ ગયું (આ પ્રશ્ન તે દ્વારપાળને
 પૂછે છે) ‘દરેક કાનૂન પામે પહોંચવાનો પ્રયત્ન કરે છે... પણ એ કેલુ વિચિત્ર
 કે આટલા બધા વર્ષોમાં કાનૂન પાસે જવા મારા સિવાય કોઈ આવ્યું જ નહીં’
 દ્વારપાળને ખ્યાલ આવે છે કે આ માણસનું મૈતન્ય હવે લુપ્ત થવા આવ્યું છે
 અને તેની શ્રવણશક્તિ આછી થઈ ગઈ છે એટલે ને તેના કાનમાં બરાડો છે’
 ‘તારા સિવાય કોઈ આ દ્વારમાંથી પ્રવેશ મેળવી ન શકે કારણકે આ દ્વાર તારા
 માટે જ નિર્માયેલું હતું’

આ કથા પછી થતી ચર્ચા પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે આ દષ્ટાન્ત કથાનો
 કોઈ ખાસ અર્થ ન હતો દરેક પોતપોતાના અર્થ તેમાંથી તારવી શકે આમ
 કાનૂનનું સહસ્ય તો ગોપિત જ રહ્યું આ દષ્ટાન્ત કથા કશું જ કહેતી નથી.

૬ : એતદ્ જન્યુઆરી ચોરાશી

તે માત્ર શ્રોતાને સાંભળે છે. પણ એના અન્ત વિશે નિશ્ચિતતાથી કહી શકાય. કાનૂનખંડમાં પ્રવેશવાની શક્તિ જેનામાં નહીં રહી હોય તેમને માટે જ એ ખંડનાં દ્વાર ખુલ્લાં મુકાશે. આ સ્વતંત્રતા એબ્સર્ડ છે. આ દષ્ટાન્તકથાની સંદિગ્ધતા વડે કે.ની પરિસ્થિતિ સૂચવાય છે. તેની પરિસ્થિતિ એબ્સર્ડ છે, કે. એબ્સર્ડ સ્વતંત્રતા ભોગવે છે. આપણને જણાવાયું છે કે તે ધરપકડ હેઠળ છે; પણ તેને જ્યાં જવું હોય ત્યાં જવાની સ્વતંત્રતા છે. આખા વરસમાં માત્ર બે જ વખત કાનૂનના તોફારો તેની હિલચાલમાં અંતરાયરૂપ થાય છે; આરંભમાં અને અંતમાં ધરપકડ અને મૃત્યુદંડની સીમામાં વિસ્તરેલી આ સ્વતંત્રતાની સમગ્રતા એબ્સર્ડ છે. એડવોકેટ ‘કે’ ને કહે છે પણ ખરો: ‘મુક્ત હોવું’ તેના કરતાં સાંકળોથી બંધાઈ રહેવામાં ઘણી વખત સુરક્ષિતતા હોય છે.’ (૨૦૯)

જે સ્વતંત્રતા એબ્સર્ડ હોય તે તેની અસંગતિને કારણે, તેને અર્થહીનતાને કારણે વિનાશક હોય છે. કે. આખો વખત પોતાના રેન્જિદા જીવનક્રમમાં પાછા જવાનું સ્વપ્ન જોયા કરે છે, આ જીવનક્રમમાં બધું પોતાના અંકુશ હેઠળ હોય, તે પોતાના કારાવાસ, ધરપકડના સમયમાં, પોતાની બ્રાન્તિના સમયમાં પાછો જવાનું સ્વપ્ન જુએ છે. તેની ધરપકડને પરિણામે જે એબ્સર્ડની પ્રતીતિ થઈ તેનાથી તે સ્વતંત્ર થવા પ્રેરાયો, એ સ્વતંત્રતા પછી ભલે તે ભયાનક કેમ ન હોય.

તે શાનાથી સ્વતંત્રતા મેળવવા માગે છે? આ પ્રશ્નમાં કે.ના મનોગતની ચાવી રહેલી છે. કે. એ જગતને અહંકેન્દ્રી માણખામાં ફેરવી નાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પહેલા પ્રકરણના એક પરિચ્છેદમાં તેનું નિત્યજીવન કેટલું બધું સમથળ હતું તેનું વર્ણન આવે છે. આ નિત્યજીવનની વ્યવસ્થાને ખતમ કરી નાખવા ધરપકડ પ્રયત્ન કરે છે. પણ નિત્યજીવનની ટેવો જલદી વિસરાતી નથી. તે કાનૂનને વ્યવસ્થાની, ઉચ્ચાવચ દરજ્જાવાળી ભૂમિકાની ભાષામાં (ચઢતી-ગિતરતી, ડાખી-જમણી) સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પોતાની ડાખી બાજુના પ્રેક્ષકોથી જમણી બાજુના પ્રેક્ષકો જુદા નથી એ બાણીને તેને આઘાત લાગે છે. તે ફોલીન બર્સ્ટ-નરના ખંડમાં વાસ્તવિકતા ઉપર ભાષાની વ્યવસ્થા લાદવાનો પ્રયત્ન કરે છે, અને આ પ્રયત્નમાં પોતે સફળ થયો છે એમ માનતો તે આનંદ પામે છે. પણ કાનૂન કોઈ વ્યવસ્થાને સ્વીકારતો નથી. ‘ધ ટ્રાયલ’ ના સન્દર્ભે એક ઉદાહરણ એ પણ નોંધપાત્ર છે કે કે જે ઉચ્ચાવચ શ્રેણી સામે લડે છે તે તો તેના મનની જ સરજત છે. જે ખરેખર એબ્સર્ડ છે, આકારહીન છે તેના ઉપર આ બધાં માણખાં તો તે આરોપે છે. પણ ધીમે ધીમે તેને ખ્યાલ આવે છે કે આમ નહીં થઈ

શકે એટલા માટે તે પોતે અરજી લખ્યા ભાગતો નથી કારણ કે એ અરજીમાં ત્યાં તેણે પોતાના જીવનના વિગતો અનુપૂર્વમાં આવેખવી પડે તેનો મુકદ્દમે ઉચ્ચાવય ભૂમિકાને પણ પ મી નહીં શકે એ વાત તે સ્વીકારી લે છે એક માન, અવિભાજ્ય વાસ્તવિકતા સમક્ષ વ્યવસ્થા-ખાત કરીને માનવ-વ્યવસ્થા અર્થાહીન છે ટિટોરેલિના ચિત્રોમાં વ્યવસ્થા લાદવાને કારણે વાસ્તવિકતાની અમત્યતા પ્રગટલી તેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ આપણી પામે છે તે જે દોરે છે તે તથા દોરેલા પદાર્થ જોવા હોતા નથી તના ચિત્રોમાં વિજ્યનો દેવ ન્યાયના દેવ સાથે યુદ્ધ ગ્રામ જય છે કે ની સમસ્યા આમ તો કાફલાની પગ સમસ્યા છે ખાત જેનું નિરૂપણ કરે તેને જ જો કળા અસર થવાના દે તો કળાકાર આગળ વધે કે ના રીતે? તો તો પછી એક માન માર્ગ મોનનો.

અહીં આપણને કે ના એકાએક મુદ્દાની ચર્ચા રજા છે, આપણને આ એ એક મુદ્દા સમજાયો ન હતા હજી તો કોર્ટ તેનો મુકદ્દમા હાથ ધરે તે પહેલાં તેને એકાએક મુદ્દાની સજા મળે જ રીત? આનો ઉત્તર આ રીત મળે જ્યાં 'કે'ને ખ્યાલ આવે છે કે ઉચ્ચાવય વ્યવસ્થા તો માન તના ભેજની જ નીપજ હતી ત્યાં એ મુકદ્દમામાંથી પોતાની જાતને મુક્ત કરવા માટે એક જ માર્ગ હતો અને તે મધ્ય માગખા ત્યજી દેના-ઉચ્ચાવય વ્યવસ્થા, ભાગતુ પણ કળાકાર કાફલા માટે નવલકથાનો અન્ત આવો જ હોઈ શકે એટલે કે તે મારી નાખવો પડે.

જો હું એમ કહું કે 'ધ ટ્રાયલ' નવનકથા તના પોતાને વિરોધ છે તો એ કોઈને તરગી વાત લાગતી ન જોઈએ જ્યાં ભાષા વાસ્તવિકતાને ઉકેલના જય ત્યાં તે તરગી આણું છે, અને વાસ્તવિકતાન અસર થવાને છે આ તરગી અતિ પી જઈ એકમાત્ર અવિભાજ્ય વાસ્તવિકતા પામતી રીત? -આ સમસ્યા કાફલાની છે આ માટે એક જ માર્ગ અને તે ભાષાને થભાની દેવાનો કાનૂનની દૃષ્ટાન્તરકથા પણ આ દિશા ચીવે છે. આમ 'ધ ટ્રાયલ' કળા અને ભાષાની દૃષ્ટાન્તરકથા છે.

નવલકથાની એક સમસ્યા પાત્રોની ઓળખની છે કેટલાક પાત્રો ને નામ છે, જ્યારે કેટલાક પાત્રોને અત્યંત સુધી નામ આપનામાં આના જ નથી પહેલી નજરે એમ લાગે કે કાફલા સ્ત્રીપાત્રો પ્રત્યે પક્ષલાત દાખવે છે અસર્વનર, લેની, એન્ના, ગ્રુબેન વગેરે પણ જાડે જિતરતા લાગરો કે કેટલાક પુરુષ પાત્રોને પણ નામ છે-જોસેફ, હેર બ્લોક-એડવોડેટ, ચિત્રમાર ટિટોરેલી અહીં પણ કાફલા.

ઉચ્ચાવચ ટ્રેણીનો એ જ નિયમ પ્રયોજે છે. કે.નું મન કેટલાંક પાત્રોને વધુ આગળ પડતી ઓળખ આપે છે, કેટલાંક નિકટનાં છે, કેટલાંક નથી. તેઓ માત્ર અમુક કાર્ય કરવા પૂરતા છે, માત્ર ધંધાદારી છે. મન અંગત સંબંધો સાગણીના અંતરના સન્દર્ભે સ્થાપે છે. દૂરના અંત નજીકના. પણ આ ભ્રમણા છે. કોઈ પાત્ર નિકટનું કે દૂરનું નથી. તેઓ બધા જ કે. ઈચ્છે તે રીતે તેનાથી દૂર દૂર સરી ગયેલાં છે. આ સમ્બન્ધ પણ વસ્તુલક્ષી રીતે અસ્તિત્વ ધરાવતા નથી, માત્ર તેના મનમાં જ છે. કાફકા 'ધ ટ્રાયલ'માં આપણને સમગ્રપણે એકલવાયા-પણાનું ચિત્ર આપવા માગે છે. કે. પાદરીને કહે છે: 'તમે મારી સાથે બહુ સારી રીતે વર્ત્યા.' પાદરી જવાબ આપે છે: 'ભ્રમણામાં ન રહીશ.' છેલ્લે કે. મરણના ઉખરે પોતાનો હાથ જાઓ કરે છે અને પોતાની બધી આંગળીઓ વડે કશુંક પકડવા કરે છે. (૨૫૦) પણ તે કશું પકડી શકતો નથી, માત્ર હવા જ તેના હાથમાં આવે છે. પદાર્થો અને સમ્બન્ધોને મહત્ત્વ આપનાર તો મન, ચેતના છે. અહીં ક્યાંય 'વસ્તુલક્ષી મહત્ત્વ' નથી.

પણ કાફકા સ્ત્રી પાત્રો પ્રત્યે બીજા સન્દર્ભમાં પક્ષપાતભર્યું વલણ દાખવે છે. એક તબક્કે તેઓ કે. ને મદદ કરતી લાગે છે, તે પોતે મનમાં કહે છે કે મારા પક્ષે સ્ત્રી મદદનીશો મેળવવામાં સફળ રહો છું. પણ આ સુદ્ધાં બ્રાન્તિ છે. ટિટ્ટરોલી તેને કહે છે કે સ્ત્રીઓ પણ ક્રાંટની માલિકાની છે. લેની એડવોકેટની પ્રિયતમા છે. ધોબણનો ઉપયોગ કાનૂન ભણતો વિદ્યાર્થી કરે છે. તો પછી કે. શા માટે સ્ત્રીઓમાં મુકિતની આશા રાખે છે? અહીં આપણે કાફકાની કળા પારખી શકીએ છીએ. કાફકા સ્ત્રીઓ અને ક્રાંટની વચ્ચે કે. ને મૂકી આપે છે. તે જે જે સ્ત્રીઓના સમ્પર્કમાં આવે છે તે કાં તો વેસ્તાઓ છે કાં તો બ્યલિયારિણીઓ છે. કાનૂનની જેમ જ સ્ત્રી. તેમને પણ અર્થ તો તેનું મન જ આપે છે. એટલે પછી તેઓ હાર્ડ અને બ્રાન્તિ તથા સત્ય અને અસ્તિત્વને સાંકળે છે. બ્રાન્તિ ઉપર હાર્ડને સ્થાપનાર કે.નું મન છે. આમ નવલકથામાં સ્ત્રીઓ કાનૂનને સમાન્તર છે.

આવી સમાન્તરતાઓ દ્વારા નવલકથા આગળ ગતિ કરે છે. જેવી રીતે કાનૂનમાં ઉચ્ચાવચ ટ્રેણીઓ છે તેવી રીતે ખેંકમાં પણ છે. એકની ભૂમિકા બીજાને પ્રતિબિમ્બિત કરે છે. જેવી રીતે ભૂતકાળથી, કુટુંબથી, મકાનમાલિકાણથી સાવ છેદાઇ ગયો છે તેવી રીતે તે ભવિષ્યથી છેદાઈ ગયો છે—નવલકથામાં અવારનવાર આવતાં અને જેમની સાથે કે. વાતચીત કરી શકતો નથી એ બાળકોથી છેદાઇ ગયો છે.

જેની રીત ડળાકારો વાસ્તવિકતાનું અપૂર્ણ ચિત્ર આપે છે તેની જ રીત વફીલો ન્યાયાધીશોનું અપૂર્ણ ચિત્ર આપે છે 'ધ ટ્રાયલ' ને સકુલ પ્રતીકની દક્ષાએ સ્થાપનાર આ સમાન્તરતાઓ છે

આમ કે ના અસ્તિત્વને બાળકો, ડળાકારો, વફીલો, કાનૂનના નોકરો, સ્ત્રીઓ, આરોપીઓ, ધ ધાદારીઓ, કુટુંબની વચ્ચે અદ્ધર રાખવામાં આવ્યું છે પોતાની પક્કડ ગુમાની બેઠેના કે ને હવે માનવઅસ્તિત્વની અસ ગતિના જ્ઞાન અને જીવનની અર્થહીનતાના જ્ઞાનથી સ તાથ માનવો પડે છે એમ રીતે કહીએ તો 'ધ ટ્રાયલ'ની આધારશિલ્પ અર્થનો આ અભાવ છે એમલે અ રો આ આધારશિલ્પ નરી સાહિત્યિક છે આધુનિકતાની મીથ અને કલાસિક તરીકેનું સામર્થ્ય રહેલું આપણને દેખાય છે

આ હકીકત જ આ નવલકથાને આધુનિકતાની મીથ અને ક્લાસિક તરીકે ટકી રહેવાનું સામર્થ્ય અર્પે છે.

કૃતિની રૂપરચનાથી કૃતિના વિઘટન સુધી * /શિરીષ પંચાલ

સામાન્ય રીતે આપણે એમ માનીને ચાલીએ છીએ કે સાહિત્યવિવેચનમાં કે કળાવિવેચનમાં પ્રશ્નો એના એ રહે છે, માત્ર તેના સન્દર્ભો બદલાતા રહે છે. આવા પલટાતા સન્દર્ભોમાં પ્રશ્નોની માંડણી નવેસરથી કરી આપવી પડે. પણ પ્રશ્નો એના એ ક્યારે રહે? જ્યારે જગત વિશેનાં આપણાં મૂળભૂત ગૃહીતો બદલાઈ ગયાં હોય ત્યારે આપણા પ્રશ્નો એના એ રહે ખરા એવી શંકા જનને તેમાં નવાઈ નથી. માલકમ બ્રેડબરીએ જણાવ્યું હતું તે પ્રમાણે આ સદીમાં આપણાં બધાં જ મૂલ્યો નળે ઉપર થઈ ગયાં છે. આપણી પ્રચલિત માન્યતાઓ ઉપર ચારે દિશાએથી આક્રમણ થઈ રહ્યું છે. ત્રણ ચાર દાયકા પહેલાં એકચક્રી શાસન ભોગવના નબળા વિવેચન પર આજે તો પસ્તાળ પડી છે અને એની બધી સિદ્ધિઓને અસિદ્ધિઓમાં ફેરવી નાખે એવી ભૂમિકા યુરોપમાં વિકસી રહી છે. પણ સૌથી મોટી મુશ્કેલી તો એ છે કે નબળા વિવેચનનાં ગૃહીતોને પૂરેપૂરા આત્મસાત્ કર્યા વિના જ એની આકરી ટીકા થઈ રહી છે. ગુજરાતી વિવેચન પર પણ આનો પ્રભાવ વરતાઈ રહ્યો છે. પણ આપણી પાસે નબળા વિવેચનની વિભાવના, તેનાં ગૃહીતો, તેના મુખ્ય મુખ્ય પ્રવર્તકો વિશેની આલોચનાત્મક માહિતીના અભાવ છે. સૌસ્થૂઆ બાર્થ કે પ્રોપની વિચારસરણીઓની વાત તો બાજુએ રહી પણ ફ્રૌઈડ, માકર્સ, ક્રિયેક્ટગાર્ડ કે નિત્શેની વિચારસરણીઓનો પરિચય પણ નથી. આપણી પોતાની અલંકાર મીમાંસાનો અને તેના આધારરૂપ તાત્ત્વિક પીકિકાનો પણ પૂરતો પરિચય નથી. આ બધા અભાવને કારણે એક પ્રકારની અતન્ત્રતા છત્રાઈ ગયેલી લાગે છે. પહેલી જરૂર તો આ માટેની સાધનસામગ્રી પૂરી પાડવાની છે. બીજા સંસ્કૃતિઓમાંથી વિચારો લાવવા સામે તો વાંધો કેઈને હોઈ જ ન શકે, પણ દરેક વિચાર એની

* કૃતિના વિઘટન અને એમાંથી ઉપસ્થિત થતા પ્રશ્નોની ચર્ચા હવે પછીના લેખમાં. વિઘટન સંજ્ઞા અહીં ‘deconstruction’ના પર્યાય રૂપે થોડી છે. આ સંજ્ઞાનું મૂળ હાઇડેગર પ્રયોજિત ‘de-struction’માં છે. આ સંજ્ઞા નકારાત્મક લાગતી હોવા છતાં એવા પ્રકારની નથી. જુઓ માર્ટિન હાઇડેગર બેઝીક રાઈટીંગ્સ (સં. ડેવિડ કેલ) પૃ. ૬૪

પરમ્પરામાં ગુંથાયેલો હોય છે, એટલે આ પરમ્પરાને પણ ધ્યાનમાં રાખી પડે અભિનયગુપ્ત કહે છે તે પ્રમાણે વિવેકમોખનપરમ્પરાને કારણે જ આપણી હૃદય પ્રમદ એવા વિના ઊર્ધ્વાશિષ્ટ હરે છે અને અર્થ-મન્યને પામે છે

સાહિત્યવિવેચનનો કોઈ પણ અભિગમ આખરે તો કૃતિને મમજવાના ઉપકારક બનવો જોઈએ વળી જે તે અભિગમને તેના ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં વિચારવો પડે નવ્ય વિવેચનાનું નૌધી મોટું ગૃહીત કળાની સ્વાયત્તાનું છે આ માન્યતા ભગ્નીય સહદ્રુને એક ગીતે તે અપરિચિત નહીં લાગે કારણ કે સસ્ત્ર અવકારશાસ્ત્ર તો સાહિત્યને સ્વતંત્ર સ્થાન આપ્યું જ હતું. નવ્ય વિવેચનના ઐતિહાસિક સંદર્ભ જોઈએ તો પશ્ચિમમાં વીસમી સદીના આરંભે વિદ્વાનનું આક્રમણ એકેએક વિદ્યાશાખા પર થયું, સાહિત્યના ક્ષેત્ર પર પણ થયું, આવા સંજોગોમાં કવિતાએ કેવી રીતે ટકી રહેતું એ પ્રશ્ન ઊભો થયો. આઈ. એ ગ્રિયર્સે વિદ્વાન જે કંઈ નથી ત કવિતા કહે છે એમ કહીને કવિતાનું ગૌરવ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. કારણ કે કવિત વિદ્વાનની સ્પર્ધા તો કરી શકે એમ હતું નહીં; એટલે કવિતા ભાષાનો emotive ઉપયોગ કરે છે એવી ઘોષણા કરી પછી તો કાવ્યમાં વ્યંગના, દુર્બોધતાનું ગૌરવ થયું. સાહિત્યવિવેચન જીવનચરિત્રાત્મક, આત્મકથનાત્મક બની ગયું હતું. કૃતિને ઘડનારા પરિબળોની ચર્ચામાં કૃતિની ઉપેક્ષ થતી હતી આવા સંજોગોમાં કૃતિનિષ્ઠ-રૂપરચનાવાદી અભિગમ અપનાવનામાં આવે તો વિવેચનનાની અપ્રસ્તુત પ્રશ્નો બાહ્ય થઈ જાય નવ્ય વિવેચને આવા અપ્રસ્તુત પ્રશ્નોમાં સૌથી વધારે અપ્રસ્તુત પ્રશ્નો સર્જકના આશયના અને ભાવક પર પડતા કૃતિના પ્રભાવના ગણાવ્યા. પછી તો કવિચિત્ત, કવિ-અનુભૂતિ, પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણના સર્જક માથે મંડળાયેલા-પ્રશ્નો અને દુર્બોધતા, નીતિ, સંક્રમણ વગેરે-ભાવક સાથે સંજ્ઞાયેલા-પ્રશ્નો સાવ ગોણ બની ગયા આ વિવેચનાના સૌથી મોટા પ્રવક્તા કૃતિ-અનુભૂતિએ તો કાવ્ય અને સંક્રમણના સંદર્ભે સ્પષ્ટ કહ્યું : 'કાવ્ય શાનું સંક્રમણ કરે છે? -કથાયનું નહીં. કાવ્ય જો કથાયનું સંક્રમણ કરતું હોય તો તે માત્ર કાવ્યનું જ' આની સાથે રસ જ કાવ્યનો અર્થ છે એવી ભારતીય આલંકારિકોની વિચારણા મૂકી શકાય આમ છતાં નવ્ય વિવેચકોના આરાધ્ય કવિ એસિયટે પણ કથાચિત્તવ્યની અને અભિવ્યક્તિની મૌલિકતા પર સરખો ભાર આપ્યો હતો નવ્ય વિવેચને કાવ્યકળાને અપૌરુષેય ગણી પણ એનો અર્થ એવો ઘટાવવાનો નહિ કે સર્જકના વ્યક્તિત્વને એમણે લક્ષમાં લીધું જ ન હતું વેદનાની અનુભૂતિ કરનાર અને વેદનાની અભિવ્યક્તિ કરનાર વ્યક્તિત્વ ભિન્ન ભિન્ન હોય છે અને કૃતિ

રચવામાં સર્જકના અંગત રાગદ્વેષ ભાગ ભજવતા નથી એટલું જ આ વિવેચકોને અભિપ્રેત હતું. બાકી સર્જકનાં વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વની મુદ્દા તો કયા સર્જકમાં જોવા મળતી નથી? અને એનું ગૌરવ કયા નવ્ય વિવેચકે કર્યું નથી?

નવ્ય વિવેચને કળાકૃતિને સ્વયંસમ્પૂર્ણ રચના તરીકેનો દરજ્જો આપ્યો. આવી રજૂઆત એરિસ્ટોટલ જેટલી જૂની છે. આ અભિગમ કૃતિની તપાસ તેના ઘટકોના સન્દર્ભમાં શક્ય તેટલી વસ્તુલક્ષી ભૂમિકાએ કરે છે. સમાજમાં સાહિત્યના મહત્વપુર્ણ સ્થાનનો સ્વીકાર તો છે જ. વળી દરેક સર્જક બહુ સૂક્ષ્મ અર્થમાં જીવનની સમીક્ષા પણ કરતો જ હોય છે. આમ છતાં નવ્ય વિવેચકોએ આનો લડને પુરસ્કાર્યો ન હતો. એટલે વિજ્ઞાનની અવેજમાં કાવ્યથી ચાલી જશે એ ભૂમિકા પર તેઓ ન ગયા. પણ આગળ જોયું તે પ્રમાણે કાવ્યના પ્રયોજન અને સ્વરૂપને વિજ્ઞાનના પ્રયોજન-સ્વરૂપથી ભિન્ન પાડી આપ્યાં એટલું જ નહીં, કાવ્યનો અર્થ તેના ઘટકોના અન્વયમાંથી જ શોધવાનો રહે એમ પણ કહ્યું. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે કાવ્ય જો કાવ્ય તરીકે ટકી રહેવા માગતું હોય તો તેણે કશાનો આધાર-ન સર્જકનો, ન ભાવકનો, ન જગતનો-લેવાનો ન હોય. એ રીતે તે સર્જકસ્વતંત્ર, ભાવકસ્વતંત્ર અને જગતસ્વતંત્ર બનવા ગયું કાવ્યની આ વિભાવના શુદ્ધ કવિતાની દિશામાં હતી. પણ સૂળ પ્રશ્ન અહીં જ જિલો થાય છે કે સાહિત્ય શુદ્ધ કળા બની શકે? માધ્યમના સન્દર્ભે જો વિચાર કરવાનો હોય તો શબ્દની બહિર્નિર્દેશકતાનો સંપૂર્ણ ધ્વંસ સિધ્ધ કરી શકાતો નથી, એટલે જ કલાઈવ બેલ જેવાએ તો સાહિત્યનો સમાસ લલિત કલાઓમાં કરવાની ના જ પાડી દીધી હતી. જો કે આવો આત્યન્તિક અભિપ્રાય સ્વીકારવાની ઘણાએ નાં પાડી પણ સાથે જ એટલું કબૂલ્યું કે પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચનના સન્દર્ભમાં આ પ્રશ્નને ચર્ચા શકાય. એટલે લિરિક, ટુંકી વાર્તા જેવાં સ્વરૂપો શુદ્ધ સાહિત્યની દિશામાં જઈ શકે જ્યારે નવલકથા, નાટક એ દિશાનો વિચાર કરી જ ન શકે. આગળ આ મુદ્દો જુદા સન્દર્ભમાં જોઈશું.

નવ્ય વિવેચને આપણું ધ્યાન કૃતિની સામગ્રી પરથી કૃતિના માધ્યમ પર ખસેડ્યું. ભાષા વડે એ સામગ્રીનું, જગતનું નવેસરથી સર્જન થાય છે, એટલે માધ્યમને પ્રયોજનારી ટેકનિક કૃતિનું નિયંત્રણ કરે છે. જો આવી પરિસ્થિતિ હોય તો સાહિત્યિક ધોરણોનું મહત્વ સ્થપાય. આ ધોરણો બળવવા માટે સર્જકની સમાનતા પર ભાર મૂકવા લાગ્યો. આપણા પ્રાચીન કાળમાં પણ કાવ્યની આ પ્રકારની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. નવ્ય વિવેચને પુરસ્કારેલી ઘણી ભૂમિકાઓ

જેવી રીતે એરિસ્ટોટલ લોન્નર્ઝનસમાં જોઈ શકાય છે તેવી જ રીતે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં પણ જોઈ શકાય છે. સાથે સાથે આપણે એ બૂલવાનું નથી કે પ્રાચીન કાળમાં સમાજકળા, સાહિત્યના નિકટ સમ્પર્કમાં હતો. જ્યારે આપણા જમાનામાં સમાજ સાહિત્ય, કળાથી વધારે દૂર ગયો છે. આનું એક માત્ર કારણ સાહિત્યની દુર્બોધતાને ગણવામાં આવે છે પણ એ વાત ખોટી છે. વર્તમાન સમાજ પર વિજ્ઞાન, ખુદ્ધવાદ, મતોરંજન, સામૂહિક માધ્યમોનો વધારે પ્રભાવ છે રાજકારણે જીવનનાં બધાં ક્ષેત્રોનું કનુષિત કરી નાખ્યાં છે. મોંઘવારીને કારણે જીવનસંઘર્ષ કપરો બન્યો છે. મૃત્યુનું આમૂલ પરિવર્તન થયું છે. આ બધાંની અસર પડી છે. સમાજથી માત્ર દળકારો જ દૂર સર્પા નથી, તમામ સંવેદનશીલ માનવી દૂર સર્પા છે. પછી સાહિત્ય, ઓર્તંગા ગેસેટ કહે છે તેમ, અંખ્યાદરિદ્ર વર્ગ માટે રચાવા લાગ્યું સીમિત વર્ગ માટે રચાતા સાહિત્ય વિશે લખાતું વિવેચન એધીય વધુ સીમિત વર્ગ માટે લખાવા માંડ્યું. વળી, વિવેચન પર વૈજ્ઞાનિક અભિગમના પ્રભાવ પડ્યો એટલે તે પણ પોતાના વિશે, પોતાના પ્રયોજન પદ્ધતિ વિશે વિચારતું થયું. પરિણામે સર્જન કરતાય વિવેચન વધુ દુર્બોધ બન્યું.

પણ આપણે જે જમાનામાં જીવીએ છીએ એ જમાનામાં કોઈપણ ઘટનાનું અસ્તિત્વ સ્વયંપર્યાપ્ત છે ? હોઈ શકે ખરું ? સાહિત્યના પ્રભાવ સર્વથા હોતો જ નથી એ કેટલું સાચું છે ? એલન ટેટ જેવાએ તો માલામેની કવિતાનો પ્રભાવ સમાજ પર હોઈ શકે એ શમ્યતાને પણ સ્વીકારી હતી. વળી, સર્જનપ્રક્રિયામાં થોડાક ગૂઢ, રહસ્યમય અશો તો પ્રવેશતા જ હોય છે. આપણે તો મૂર્ચ્છા સ અમાનવીકરણના યુગમાં જીવીએ છીએ, એટલે કૃતિને પદાર્થ ગણવા જતાં કૃતિના માનવીય સન્દર્ભની વધુ ને વધુ ઉપેક્ષા આપણને પરવડશે ખરી ?

સાહિત્યને વસ્તુલક્ષીને બુમિકા પર મૂનવાનો નવ્ય વિવેચનનો અભિગમ સર્વશ્રેષ્ઠ છે એ માન્યતા સામે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનાએ પડકાર ફેંક્યો. આ વિવેચના અસ્તિત્વવાદી(existential) અસ્તિત્વમૂલક(ontological), ફિનાનિનાલોજીકલ, નેતેટિક, થેમેટિકના નામે પણ ઓળખાય છે. આ અભિગમના મુખ્ય પુરસ્કર્તાઓ માર્શલ રેમોં, જ્યોર્જ પુલે, ને. હિલ્સ મિલર, આલ્બેર એંગુષ્ટ, મોરિશ બ્લાન્શે, જ્યાં સ્ટારોબિન્સ્કી જેવા છે. આ વિવેચકો જિનિવા સમ્પ્રદાયના નામે ઓળખાય છે. આ અભિગમના મૂળમાં તો રોમેન્ટીસીઝમ અને ફિનોમિનાલોજી રહ્યાં છે. અહીં એ બધાની વિગતે ચર્ચા કરવાનો કે આ દરેક વિવેચકના વ્યક્તિગત અર્પણની

ચર્ચા કરવાનો અવકાશ નથી. એટલે આપણે એ અભિગમની કેટલીક મહત્વની લાક્ષણિકતાઓની જ વાત કરીશું.

વિવેચનના આ અભિગમને ખડુ વિશાળ અર્થમાં માનવતાવાદી અભિગમ તરીકે ઓળખાવી શકાય. પોતાના અસ્તિત્વ વિશેની માનવની સભાનતા આ વિવેચનની સામગ્રી છે. સર્જક ઈન્દ્રિયગોચર વિશ્વનો ઉપયોગ કરે છે અને એ વડે એક નવા ચૈતન્યનું નિર્માણ કરે છે. એ ચૈતન્યની તપાસ વિવેચને કરવાની. નવ્ય વિવેચનની જેમ આ વિવેચના પણ માને છે કૃતિ રાજકારણનું સાધન નથી, જીવનચારિત્રાત્મક સંકેત નથી, ઐતિહાસિક દસ્તાવેજ નથી, મનોવૈજ્ઞાનિક લાક્ષણિકતા નથી, સમાજશાસ્ત્રીય મીથ નથી કે નથી કોઈ પ્રકારનું ધાર્મિક સત્ય. એ રીતે આ વિવેચનાએ પણ સાહિત્યની પવિત્રતા સ્વયત્તા પર ભાર મૂક્યો છે. એટલું જ નહીં, આ વિવેચના સાહિત્યને સ્વયંપર્યાપ્ત માનવ અભિવ્યક્તિ તરીકે ઓળખાવે છે એટલે કૃતિને મૂલવવા માટે બહારથી કશું પણ લાવવાનું ન હોય પણ આટલી સમાનતાઓને બાદ કરો તો આ અભિગમ નવ્ય વિવેચનના સામા છેડાનો અભિગમ છે. કૃતિને ‘પૃષ્ઠ પર છપાયેલા શબ્દો’ તરીકે અહીં સ્વીકારવામાં આવતી નથી. નવ્ય વિવેચને તો સર્જક અને લાવકને બાજુ પર રાખ્યા હતા પણ અહીં તો સાહિત્ય કૃતિને એક કાર્ય તરીકે સ્વીકારવામાં આવી છે, નવ્ય વિવેચનનો એક વિદ્રોહ સર્જકની રોમેન્ટિક વિભાવના સામે હતો. પણ ચૈતન્યવાદી વિવેચન સર્જકની પરંપરાગત વિભાવનાને-ક્રાન્તદર્શી, પરિવર્તનકારી ક્રાન્તિકારી, ક્રાન્તદૃષ્ટા, આર્ષદૃષ્ટા, પયગંબર, માર્ગદર્શક, વિશિષ્ટ પ્રતિભાશાળી-પુનરુજ્જીવિત કરે છે. લાવકને પણ એજ રીતે વિશિષ્ટ સ્થાન આપ્યું. કોઈ સર્જકને ભલે પોતાનો સમાનધર્મા બસોત્રણસો વર્ષ પછી મળે, ભલે કોઈ કૃતિ સમકાલીન વાતાવરણમાં ઉપેક્ષિત થઈને પડી રહે અને એનો પ્રભાવ સો બસો વર્ષ પછી પડે તેમ છતાં દરેક કૃતિ જે સ્થળે-જે સમયે લખાય છે તેના લાવકોને પણ સંપ્રજ્ઞાતપણે કે અસંપ્રજ્ઞાતપણે સર્જકે કેન્દ્રમાં રાખ્યા જ હોય છે. સાર્ત્ર જેવા તો ‘આપણે માત્ર આપણા સમય માટે લખીએ છીએ’ માને છે, કે હેન્રી પિયરે જેવા ‘myth of posterity’ની જે વાત કરે છે તેની સાથે આપણે સંમત થઈએ કે નહીં, આટલું તો સ્પષ્ટ છે કે દરેક સર્જકમાં પોતાના સમયની અભિજ્ઞતા ઝિલાયેલી જ હોય છે. એટલે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો આ અભિજ્ઞતાની ચર્ચા કરે છે. આનો અર્થ એવો નથી થતો કે સર્જકે પોતાના સમયની અભિજ્ઞતા સાથે તત્સમવૃત્તિ કેળવી લેવી જોઈએ. એ ધારે તો પોતાના સમકાલીનોની અભિજ્ઞતા સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરી શકે છે. સર્જક પોતાના સમકાલીનોની આગળ

હોય છે, પાછળ નહીં, એટલે જ તો માર્શલ રેમો જોવા, રૂપરચનાવાદી વિવેચકને જખરો આધાત આપતા હોય છે કે સર્જક તો પ્રજનન મુખ્ય છે, નેત્ર છે, પોતાના મૂક સમગ્રાલીનો વતી તે સર્જન કરે છે

નન્ય વિવેચને કૃતિચરક અભિજગ અપન જ્યો, એનાં ઈષ્ટ પરિણામો પણ આવ્યા પણ આમ કંવા જતા કૃતિને એકમેર, અદ્વિતિય માની લેવાની ફરજ પડી આમેય ત વ્યવહારજગતથી, કર્તાથી, ભાવકથી છેદાઈ ગઈ હોવાને લીધે આગળ અસ્તિત્વ તા ધારણ કરી બેઠી હતી એટલું જ નહીં, એ સર્જકની ખીજ રચનાએ સાથેનો સ્વઅન્ય પણ ગુમાવી બેઠી હતી આના મૂળમા એક કારણ તરીકે સર્જનની અપૌરુષયતાને ગણાવી શકાય ક્યોબેર, જોયમ અને એલિયટ આ અપૌરુષયતાના સારો એવો પ્રચાર કર્યો હતા. પરિણામે વિવેચકો કૃતિમાથી સંભળાતા સર્જકના અવાજ સામે શકાની નજરે જોતા હતા ગૈતન્યલક્ષી વિવેચકો તો સાહિત્યને પૌરુષય ગણાવે છે, એટલે સર્જકની કોઈ એક કૃતિની ચર્ચાને બદલે તની બધી કૃતિઓમાથી સંભળાતા અસાજને પામવા તેઓ મથતા હતા જ્યારે કોઈ એક કૃતિની ચર્ચા કરવાની હોય તરે પણ તેઓ એ કૃતિમા અને કૃતિઓના મીઠા, વિશાળ, પડકાર તપાસવા પર તેઓ ભાર મૂકતા હતા જો એક કૃતિ અને ખીજ કૃતિ વચ્ચેની ભેદક રેખા પણ ભુલસાઈ ગઈ હોય તો તા પછી સાહિત્યપ્રવચનને સમયની ભેદકરેખા પણ ભુલસાઈ જાય કોનેએ પણ આ જ વાત કરી હતી

નન્ય વિવેચને રૂપરચનનું ગૌરવ ક્યું હતું, એટલે અલકાર, પ્રતીક, ભાષા વગેરે યુક્તિપ્રયુક્તિએનું મહત્ત્વ વધુ હતું પણ ગૈતન્યલક્ષી વિવેચના ત આને Surface textual forms તરીકે ઓળખાવે છે આ બધી યુક્તિપ્રયુક્તિઓ સમગ્ર અનુભૂતિનો અશયો એટલે કૃતિમા આકારિત થયેલી અનુભૂતિ જ મહત્ત્વની, એટલે રૂપરચનાવાદીને આ વિવેચકો પણ સંભળાવી શકે- વસ્તુને શું જાણે વ્યાકરણી ટેકનિકના અગોને બદલે કૃતિના Patterns of perceptions તપાસવા જોઈએ નન્ય વિવેચને પ્રતીક જેની યુક્તિનું બહુમાન કર્યું હતું પણ ગૈતન્યલક્ષી વિવેચક પ્રતીક સામે શકાની નજરે જુએ છે જો કે આત મૂળમા ક્વિનોમિનોલોજ છે પદાર્થ અને તેને માણનગી ચેતનાની વચ્ચે વલ્લ સાવવાનું ન હોય આપણી આજુબાજુ તો વિભાવનાઓનું વર્ચસ્વ છે, એટલે પદાર્થને પૂરેપૂરો ઓળખવાને બદલે એનાના રહેલી સર્વસામાન્યતાને ઓળખી લઈ તરત જ ખીજ વિભાવનાઓ સાથે એના સમીકરણો માડી બેસીએ છીએ એટલે રિશ્નો જે unthought reality ની વાત કરે છે તેને ખરેખર તો પામવાની

છે. પણ પ્રતીક તો આપણને ફરીથી વિભાવનાઓના જગતમાં લઈ જાય છે. બીજી બાજુએ આપણે અત્યાર સુધી મેળવેલા જ્ઞાનનું દૂર રાખીને પદાર્થોને જોઈએ તો નવા ખણ્ણની શોધ થઈ શકે છે. હવે વિવેચકે જે શોધ કરવાની છે તે- અનુભૂતિ જે ક્ષણે મૂક મટી જઈને શબ્દબદ્ધ થઈ તે ક્ષણની સર્જકચેતનાની કરવાની છે. આમ કરવા માટે વિવેચકે પોતાના ચિત્તમાં વિહાર કરવો પડે તો તે કરવાની પણ તૈયારી રાખવી જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ જોઈશું તો વિવેચન આત્મલક્ષી બને, પ્રભાવવાદી બને, આત્મકથાત્મક પણ બને. આખેર બેગૂંઈ તો કહે જ છે; 'Subjective criticism seems to me entirely justifiable and defensible.'

આ વિવેચના તો સાહિત્યને સંવિત્તિ તરીકે આત્મપ્રતીતિ તરીકે ઓળખાવે છે, સર્જક પણ પહેલેથી સિધ્ધ થઈ ચૂકેલો નથી પણ જેમ જેમ કૃતિ સર્જતી જાય તેમ તેમ પ્રગટ થનારો સર્જક છે. કૃતિ રચાઈ ગયા પછી સર્જકથી સ્વતંત્ર બની જાય છે, પણ કૃતિ જીવંત એવી અસ્તિતા છે, વિવેચક આવી અસ્તિતાનાંથી સર્જકની અનુભૂતિને નવેસરથી સર્જવાનાં પ્રયત્ન કરે છે, પણ આ માટે કૃતિ-કૃતિની ભાષા સિવાય બીજો તો કંઈ નાઈ નથી. એટલે આ ભાષા શૈલી પાછળ રહેલા દર્શનને પાનવાનાં પ્રયત્ન વિવેચક કરે છે. આ દર્શન ભાષા દ્વારા જ પ્રગટ કરી શકાતું હોવાનાં કારણે ભાષાની બધી જ શક્યતાઓ કવિ તાગે છે એવી ભૂમિકા આ વિવેચનાએ પણ સ્વીકારી છે.

આ વિવેચના પણ સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનો ભેદ સ્વીકારતી નથી. આ ભૂમિકા આધુનિક સંરચનાવાદી પદ્ધતિએ કામ કરનારાઓમાં પણ જોવા મળે છે. આ વિવેચનાની સિધ્ધિ-અસિધ્ધિઓના ખ્યાલ તો ઉમાશંકર જોશી, મુન્દરમ, રાજેન્દ્ર શાહ, ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, લાલશંકર કાકર કે સિનાંશુ યશસ્વન્દ્ર, રાવજી પટેલ જેવા કવિઓ કે સુરેશ જોષી જેવા વાર્તાકારની વિગત ચર્ચા કરવાથી આવી શકે.

નવ્ય વિવેચને કૃતિને આપણા જગતિક સન્દર્ભથી દૂર કરી પરિણામે સાહિત્ય જીવાતા જીવનથી દૂર સરી ગયું. આ પરિસ્થિતિ માટે બીજું પણ એક કારણ જવાબદાર લાગે છે. સાહિત્યની ભાષાને એક વિશિષ્ટ પ્રકારની ભાષા તરીકે વિવેચન ઓળખાવી. એટલે સાહિત્યની ભાષા અને વ્યવહારની ભાષા વચ્ચે એક વિરોધ ઊભો થયો. હવે આવો વિરોધ કહ્યો એટલે એનું સ્વાભાવિક પરિણામ એ જ આવે કે સાહિત્ય અને અન્ય માનવવિદ્યાઓ વચ્ચે, સાહિત્ય અને

જગત વચ્ચે વિશેષ ઊભે થાય પરિણામે સાહિત્ય બીજા બધાથી છે ઈ જાન્ય આ ભયસ્થાનનાથી રશિયન સ્વરૂપનીઓ બહાળ આવી ગયા જગત સાથેને સમન્ધ જતા ક્યાં વિના તઓ સાહિત્યની સ્વયંતા સિધ્ધ કર્યા સ્વયં રશિયન સ્વરૂપનીઓમા મુખ્યત્વે આઈએન બામ, સ્ટ્રોગ્સ્કી, યોકોવસનની મહુના થાય છે OPOYAZ નામે ઓળખાતી સ્થાએ સાહિત્યના માધ્યમને વિશિષ્ટ ગીત અભ્યાસ આરંભે નન્ય વિવેચનની જેમ રશિયન સ્વરૂપનીઓ પણ સાહિત્યન સ્વયંપર્યાપ્ત સાને છે ભાષાની રાક્ષિઓને સાહિત્યમા પૂરેપૂરી ખર્ચવાના આવે છે એ ખૂમિકા પણ અહીં સ્ત્રીદારાય છે આ માટે તેમણે પ્રતીકવાદના આધાર નીના છે પણ ભાષાનુ જ્ઞાનિક વૈઅધ્યયન કરવાની બાબતમા તઓ પ્રતીકવાદની સામે પડ્યા તઓ Phonetic content પર અર્થાત્ દૃતિના 'મેસેજ' પર ભાર આપવા માગતા ન હતા એટલે પછી ઈતિહાસ, સમાજશાસ્ત્ર, જીવનચરિત્ર, મનોવિજ્ઞાનની મદદ લીધા વિના તઓ આગળ વધ્યા કળા સ્વયં પર્યાપ્ત, આત્મ-નિર્ણાયક અને મનન ચાનની માનસપ્રવૃત્તિ છે એવાં બહુરાન કરી અને શ્કયોવોસ્કીએ તા કહ્યું 'કળા હમેશા જીવનથી સ્વતન્ત્ર રહી હતી, કળાને રંગ હતી પણ શહેરના નિના પર ફરકતી ધબ્બતા રંગનું પ્રતિબિંબ પાડતો નથી' એટલે સાહિત્યવિવેચનનું ક્ષેત્ર નિયત બની જાય આ વિવેચન યદ્યપ્તવિહારી કે પ્રભાવવાદી બની ન શકે વળી કળાદૃતિની વ્યાખ્યા નન્ય વિવેચનને સમાન્તર છે 'દૃતિઓ શક્ય તટલે અશે કળાદૃતિઓ બને એવી ગીત પ્રયોજાયેલી નિશિષ્ટ ટેકનિકો વડે સર્જાયેલી દૃતિઓ એટલે કળાદૃતિઓ'

જેવી ગીત એકરા પાઉંડે 'make it new'નો આદેશ અપાયો હતા તવી રીત વિકટર સ્ટ્રોગ્સ્કીએ પણ novelty, 'making strang' નો આગ્રહ રાખ્યો દૃતિને જો કળાદૃતિ તરીકે અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત કરવું હોય તો શ્કયો સ્કી કહે છે તે પ્રમાણે જો યુક્તિઓ કવિએ પ્રયોજવી પડે. એક તો-device of 'form made difficult' અને બીજી defamiliarization આ વિભાવનાઓ રશિયન સ્વરૂપનીઓની દેન નથી તે પર પગલત વિવેચનમા પણ જોવા મળે છે સર્જત અને કારણાત્મમા વકોક્તિ અને ગ્રામ્યતાની વિભાવનાઓ આ સદર્ભમા યાદ કરી શકાય

રશિયન સ્વરૂપનીઓએ aesthetic normsની શક્યતા નકારી નાખી એટલે એક જમાનામા જે કળા હોય તે બીજા જમાનામા કળા ન પણ હોય દરેક દૃતિ દરેક વાચને આપણને જુદી લાગી શકે એવી શક્યતાને જ્યા સ્વીકારે

ત્યાં કૃતિના ઐતિહાસિક સન્દર્ભોને પ્રશ્ન ઉભો થાય. નવ્ય વિવેચને કાવ્યનું શાશ્વત અને અનૈતિહાસિક સ્વરૂપ કલ્પ્યું હતું, જ્યારે રશિયન વિવેચકોએ ઇતિહાસની સાથે સાથે પલટાતા જતા કાવ્યની વાત કરી. કૃતિ આપણને પ્રત્યેક વાચને જે નવીનતાનો અનુભવ કરાવે છે તેના મૂળમાં આ પરિવર્તનશીલતા રહેલી છે. કૃતિનો જે એક માત્ર, સુનિશ્ચિત અર્થ હોત તો તો હજાર-એક હજાર વર્ષ પહેલાંની કૃતિનો અર્થ એના સમકાલીન ભાવકોને સમજાશે હોતો તે જ અર્થ આપણને પણ અવગત થાત. આ ભૂમિકાને આગળ વિસ્તારો એટલે કાવ્યનો અર્થ કોઈ ઐતિહાસિક ખિન્દુએ અશ્મીભૂત થયેલો હોતો નથી એવી બાંધની માન્યતા સુધી જઈ શકાય.

અહીં એ સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ કે કાવ્યની કોઈ નિશ્ચિત વ્યાખ્યા કરી ન શકાય એ વાત રશિયન વિવેચકોએ જ પહેલવહેલી કરી નથી. Aestheticsની ચર્ચા કરનારા મોટા ભાગના ફિલસૂફોએ આ વાત પુરસ્કારી જ છે. કાવ્યની ત્રિકાલાબાધિત વ્યાખ્યા સમ્ભવી જ ન શકે. હવે જે આ પરિસ્થિતિ હોય તો કાવ્યની વ્યાખ્યામાં પરિવર્તન લાવનારું કોઈ તત્ત્વ અસ્તિત્વ ધરાવે છે એટલું તો સ્વીકારવું પડે. એ પરિવર્તન કળાકૃતિ લાવે છે એમ કહી શકાય. પણ કળાકૃતિમાં આવતું પરિવર્તન શાને આભારી છે? એના ઉત્તરમાં આપણે સંસ્કૃતિ કે માનવ-સન્દર્ભને ગણાવીશું. તો પછી કાવ્યને જૂઠ્ઠા સન્દર્ભમાં શા માટે તપાસવું? જે કે અગાઉ જોયું તે પ્રમાણે રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ કૃતિને જૂઠ્ઠા પરિપ્રેક્ષ્યમાં તપાસવા તૈયાર ન હતા. કારણ કે તેમને કાવ્યનાં ઘટકો વચ્ચેનો રસલક્ષી સમ્બંધોમાં (aesthetic relations) જ રસ હતો.

હવે આપણે શકલોવસ્કાએ ચર્ચેલી બે યુક્તિની વાત પર આવીએ. આમાં defamiliarizationની વાત તો કાલરિને પણ કરેલી છે અને જુદી પરીભાષામાં લગભગ દરેક વિવેચકે કરી છે. બીજી યુક્તિ તે સ્વરૂપની નવીનતા-પણ આ નવીનતા સિધ્ધ કેવી થાય આપણા યાંત્રિક બનતા જતાં પ્રતિભાવોને મૌલિક બનાવવા માટે આમ કરવું જરૂરી છે. પણ ચાકોવ્સન કહે છે તે પ્રમાણે નવીનતા હમેશા પરમ્પરાના અનુસન્ધાનમાં જ જોઈ શકાય. નિયમોથી દૂર જવા માટે પહેલાં નિયમો તો જાણવા જ પડે. એટલે ચાકોવ્સનની દૃષ્ટિએ દરેક કૃતિમાં પરમ્પરાગત માળખું અને પરમ્પરા વિમુખ માળખું હોય જ. આધુનિક કવિ જ્યારે મધ્યકાલીન સાહિત્યિક માળખાનો ઉપયોગ કરે ત્યારે આ ઘટના બહુ સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાય. એલિયટને યાદ કરો, જૂના અને નવા કવિઓને વંદન કરનારાઓને

યદ કરો જે રૂઢ માળખાનાથી બકાગ જ ન આવે તે ની ડગાને ઓગખી ન શકે અને તેની જ ગીતે પરમ્પરામાથી સાત અસ્તૃમ્ય ગહેનારો પણ અડળા જ જન્માવે

અનુઆધુનિક વિવેચના રશિયન સ્વરૂપવાદના ગ્રહીતાને માન્ય ન રાખી શકે કારણ કે એ વિવેચનાએ પણ કૃતિના વિશાળ સદર્ભને ધ્યાનમાં ન રાખ્યો નવ્ય વિવેચને અને રશિયન સ્વરૂપવાદે કૃતિને તપાસના માટેની બળવત્તર ભૂમિકા પૂરી પાડી એને અસીકાર તો થઈ ન શકે પણ આમ કરના જતા ખીજ અન્તઃ સન્દર્ભોને જતા ડગવા પડ્યા સાહિત્યકૃતિને એ સન્દર્ભ સાહિત્યિક પરમ્પરાના હોય છે, ખીજે સન્દર્ભ જે ત ભાષાના હોય છે, ત્રીજો સન્દર્ભ સાંસ્કૃતિક સદર્ભ હોય છે, ચોથો સન્દર્ભ એ જ કવિની રચનાઓનો હોય છે, પાંચમો સન્દર્ભ જે તે સાહિત્યપ્રદારને હોય છે, છઠો સન્દર્ભ કવિનો, સાતમો ભાવકનો આ બધા સન્દર્ભોના નિયાર વિવેચને ડરવો જોઈએ જે વિવેચના આ સન્દર્ભોની ચર્ચા કરે તેનો 'bad criticism' કહીને છેદ ઉડાડી ન શકાય કૃતિ શબ્દોની બનેલી છે, એ શબ્દો અરસપરસ પ્રમાણ પાડે છે, પણ કૃતિના આ શબ્દો સહેજ પથ્થુ બહિર્નિર્દેશક નથી એ મત કેટલે અને ટપી શકે એ એક પ્રશ્ન છે સર્જન પ્રક્રિયાના માધ્યમન જે આપણે ત્રિધાયક બગ તરીકે ગણતા હોઈએ તો માધ્યમની-ભાષાના માધ્યમની આ વિશિષ્ટતા-મર્યાદા પણ સીકારની જોઈએ

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ પણ સ્વરૂપ-રૂપરચનાને ટેકનિકના સમવાય તરીકે ઓગખાની, એ રીત તઓ પણ નવ્ય વિવેચનની પરમ્પરા સાથે સામ્ય ધરાવતા થઈ ગયા આ સ્વરૂપવાદ જ્યારે એક વિવેચકો પાસે આવ્યો ત્યારે તેમણે એમનું નામ સરચનાવાદ પડ્યું તમણે જ્યેષ્ઠ કે રૂપરચનાને માત્ર છદ, લય, અલંકાર જેની યુક્તિઓના મમતાય તરીકે ઘટાની ન શકાય, એટલે જ દોમન ઇન્ગાડન સાહિત્યકૃતિને અનેક સ્તરી રચના તરીકે ઓગખાવે છે આ અનેક સ્તર કૃતિના ધ્વનિથી દાર્શનિક પીઠકા સુધીના છે એટલે આ રીત આપણે સરચનાવાદની પ્રાથમિક ભૂમિ ન સુધી આવી પહોંચ્યા

ત્રીસમી સીના આરમ્બના દાયકાઓમાં લિન્ન લિન્ન વિદ્યાશાખાઓને મન્ય સમ્પૂર્ણ માનીને અભ્યાસ કરવામાં આવતો હતો આની પાછળ જે તે વિદ્વાન પોતના ક્ષેત્રની ગભીર અને ગભીર પર્યાપણા કરે એવો આશય હતો આનું એક પરિણામ એ આવ્યું કે સાહિત્યનો અભ્યાસી પણ કા તો મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં કા તો આધુનિક સાહિત્યમાં, નવલકથામાં કા તો કવિતામાં જ રમ્યો પચ્યો રહ્યો

પોતાના મનગમતા-મનફાવતા-વિષયની ખડાર જવામાં તેને કશો રસ ન રહ્યો. સ્વાર્થ ન રહ્યો. આનું ગંભીર પરિણામ એ આવ્યું કે આપણું જગત વધારે ન વધારે સંકુચિત બનતું ગયું. આપણે વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં આપણા પ્રશ્નોને મૂકી ન શક્યા. એટલે ખંડ દર્શનનો બાણે મહિમા વધવા લાગ્યો. આવી પરિસ્થિતિમાંથી બચવા માટે સર્વાશ્લેષી વિજ્ઞાનની શોધમાં નીકળવું પડે. સમાજશાસ્ત્ર, નૃવંશશાસ્ત્ર, ભાષાવિજ્ઞાન, મનાવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર, સાહિત્ય વિવેચન-આ બધાનો સમ્પુટ રચીને કોઈ ઘટનાને જોતા થઈએ તો એક જૂઠડું પરિપ્રેક્ષ્ય ભરે કયો કહેવાય. આના પરિપ્રેક્ષ્યમાં કોઈ ઘટનાને તપાસવાની પદ્ધતિને સંરચનાવાદી પદ્ધતિ તરીકે ઓળખાવી શકાય. આ કોઈ વાદ નથી પણ એક પદ્ધતિ છે એનું ધ્યાન, શાસ્ત્ર કહે છે તેમ, રાખવું પડે.

નવ્ય વિવેચને કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ અપનાવીને વ્યક્તિવાદનું મહત્ત્વ સ્થાપ્યું. જ્યારે આપણા જમાનામાં સમષ્ટિવાદનો વિચાર કરવો પડે, આખી Systemનો વિચાર કરવો પડે.

એટલે પછી સંરચનાવાદ માત્ર સમકાલીન સાહિત્યનું જોતો નથી પણ સમગ્ર સાહિત્યને જુએ છે. વળી સાહિત્ય સંજ્ઞાને બહુ ઉદાર બનીને જોવામાં આવે છે, એટલે સાહિત્ય, પત્રકારત્વ, બહેરખખરો, લોકપ્રિય સાહિત્ય, ડિટેક્ટીવ નવલકથાઓને પણ એમાં આવરી લેવામાં આવે છે. સાહિત્યની વિભાવના, તેની વિશિષ્ટતાને આપણે અસાહિત્યના સન્દર્ભમાં જ તપાસી શકીએ, એટલે જ અબ્રામ્સ કક્ષન જેવા એસ્થેટીક્સ ઓવ્ પોપ્યુલર આર્ટસની પણ ચર્ચા વિચારણા કરવા તૈયાર થયા હતા.

સાહિત્યકૃતિ ક્યારેય શન્યાવકાશમાં તો રચાતી નથી આપણે એક સામાન્ય દૃષ્ટાન્ત લઈએ. માની લો કે આજે આપણે સમકાલીન એસ્કિમોની કોઈ રચના વાંચીએ છીએ. એ વાંચીને આપણને સાહિત્ય વાંચ્યાનો એવો કોઈ આનંદ આવતો નથી. આપણે એ રચનાને ફગાવી દઈએ છીએ, તેને નિકૃષ્ટ કોટિનું લેખલ લગાવીએ છીએ. વર્ષો પહેલાં રામનારાયણ પાકે એક આફ્રિકન ગીતને ટાંકીને કહ્યું હતું કે આમાં આપણને કશો કાવ્યાનંદ મળતો નથી. પણ આવો જ અભિપ્રાય અપાય છે તે વિકસિત સંસ્કૃતિઓના સાહિત્ય વાંચીને પકવ થયેલી રુચિને આધારે અપાય છે. આપણે સાવ પછત બતિની સંસ્કૃતિની એક સાહિત્યકૃતિને ખૂબ જ વિકસિત સંસ્કૃતિની સાહિત્યકૃતિના સન્દર્ભમાં મૂકીએ છીએ. પણ આપણે પેલી કૃતિને તેની સાંસ્કૃતિક, સાહિત્યિક પરંપરામાં મૂકીને જોઈએ તો જ

તેનુ યોગ્ય મૂલ્યાકન કરી શકીએ કૃતિની સ્વાયત્તામાં માનનારા તો આને સાહિત્યના ઇતિહાસનો પ્રશ્ન ગણી કાઢે પણ એસ્થેટિક્સ, વિવેચન અને સાહિત્યના ઇતિહાસને પરસ્પર પૂરક ગણવામાં આવ્યા જ છે વળી સાહિત્યનો વિષય પણ માનવ છે એટલે સાહિત્યની વાત કરતી વખત સમગ્ર મસ્કૃતિનો વિચાર કરવો પડે આમ થાય તો જ અર્થઘટન નામની પ્રવૃત્તિ થતી અને છે કારણ કે જ્યાં સુધી કૃતિ અને કૃતિ બદલના વિષય વચ્ચેના સમ્બન્ધો ન સ્થપાય ત્યાં સુધી કયા અર્થની રોધ કમીશું ? એટલે કૃતિઓ વચ્ચેના સમ્બન્ધો, સાહિત્યપ્રકારો વચ્ચેના સમ્બન્ધો, સમગ્ર મસ્કૃતિમાં સાહિત્યનું સ્થાન તપાસના જરૂરી બને છે પણ આ બધાને આધાર સાહિત્ય વિરોની સૂઝ પર રહેલો છે મને કોઈ કૃતિ સાહિત્ય કૃતિ છે કે નહીં એની જ જો બાંધુ થાય તો હું ગમે તટલી વિદ્યાર્થી સરચના વાદી પદ્ધતિનો ઉપયોગ કરું તો પણ એનો કશો અર્થ સરવાળો નથી એટલે જ સૌથી મહત્તરનો અને પહેલો પ્રશ્ન કૃતિની સાહિત્યકતા પારખવાના છે

સામાન્ય રીત સરચનારાદની સાથે ભાષાવિજ્ઞાનનું સાકળવામાં આવે છે પણ કૃતિનો ભાષાવૈજ્ઞાનિક અભ્યાસ સરચનાવાદી પદ્ધતિના એક માત્ર ભાગ છે ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસને પરિણામે જ કાવ્યભાષા અને વ્યવહારની ભાષા પરસ્પર વિરોધી નથી એ માન્યતા દૂર થઈ આવે એક ફલિતાર્થ એવો પણ નીકળી શકે કે એસ્થેટિક કોલિગેઝ-એ માત્ર કાવ્યભાષાનો વિશેષ નથી વ્યવહારની ભાષામાં પણ એ જોઈ શકાય છે વ્યવહારની ભાષામાં લક્ષ્યાર્થ, વ્યંગ્યાર્થ ઉપરાંત આલંકારિક યુક્તિ પ્રયુક્તઓના ઉપયોગ પણ કરવામાં આવે છે પણ એથી કરીને વ્યવહારની ભાષા સાહિત્યકૃતિ તો બનતી નથી હવે જ્યારે કૃતિનું ભાષા-વૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ કરવામાં આવે ત્યારે સાહિત્યકૃતિ વિશે કશું વિશેષ બાંધી શકાય ખરું ? આખરે કોઈપણ જ્ઞાનની સાર્થકતા જે ધરાવનારો અભ્યાસ કરીએ તને વિશેષ વિશેષ કહી શકે છે કે નહીં તના ઉપર રહેલો છે એટલે અહીં એક સ્પષ્ટતા એ કરી લેવી જોઈએ કૃતિનું વ્યાકરણ બાંધવાથી કશું વિશેષ બાંધી શકાતું નથી મોક્ષ જોવાએ પણ તના પુસ્તક ‘સ્ક્રીકચરાલિખન’માં કશું છે ‘ભાષાવૈજ્ઞાનિક વર્ણન સાહિત્યિક પ્રતિભાવને પ્રશ્ન ઉઠેલી નહીં રહે કારણ કે કાવ્ય માત્ર વિશિષ્ટ કાવ્યમત્તક નિબંધનમાં જ જો કોડ-સંદેશો આપતું હોત તો પ્રશ્ન બહુ સરળ બનત પણ કાવ્ય તો સર્જક અને ભાવકના આદાનપ્રદાન સાથે સકળાયેલું છે વળી છંદ, લય, અલંકાર જેવી યુક્તિઓથી તે તે સાહિત્યિક સિધ્ધિ ધરાવતું થાય છે એટલે ભાષાવિજ્ઞાન આપણા પતી કાવ્યનો મર્મ ઉઘાડવાનું નથી, એ તો આપણે જ રોધવો પડે’

સંરચનાવાડી પદ્ધતિ વડે કોઈ પણ સમ્પૂર્ણ એકમને સાવ નાનામાં નાના એકમોમાં વહેંચી શકાય છે. આમ ઘટનાને અહીં હાસ કરવામાં આવે છે પણ આ વિવેચકો કહે છે કે જેમ અણુ વડે વિભુ બાણી શકાય તેમ ખંડ પરથી આપણે અખંડ સુધી જઈ શકીએ. Etienne Souriau જેવાએ નાટ્યાત્મક માળખાઓનું સરલીકરણ કર્યું, આની મદદથી કોઈપણ નાટકની રચના તપાસી શકાય તથા નહીં લખાયેલાં નાટક વિશે પણ કહી શકાય. તેમણે નાટકની મૂળભૂત સ્થિતિઓ કલ્પીને લગભગ ૨૧૦૧૪૧ જેટલી શક્યતાઓ ચીંધી બતાવી છે. Andre Jolles જેવાઓ એથી આગળ ગયા અને એમણે સાહિત્યનાં બધાં સાદાં માળખાં શોધી કાઢ્યા. આમ કરવા માટે એમણે દંતકથા, પ્રખંધ, મીથ, સમસ્યા, સૂત્ર, વાર્તા ટૂંકા જેવાં સ્વરૂપોની મદદ લીધી. આ ભૂમિકાનો વધુ વ્યવસ્થિત રીતે ઉપયોગ રોબર્ટ શોલ્સે અને રોબર્ટ ક્લોગે ‘ધ નેચર ઓવ નેરેટીવ’માં કર્યો છે.

નાટક અને કવિતા કરતાં કથાસાહિત્યમાં સંરચનાવાડી અભિગમ સારી રીતે પ્રયોજ શકાય છે. કાવ્યનો અનુવાદ અશક્ય છે એી જાહેરાત ઘણા બધાએ કરી છે, પરભાષાનું કાવ્ય અનુવાદમાં ઘણું ગુમાવે છે પણ લેવી સ્ટ્રાઉસ કહે છે તે પણ પરભાષાની myth આપણે કર્યું ગુમાવ્યા વિના માણી શકીએ છીએ. ‘તેનું હાર્દ શૈલીમાં, સંગીતમાં કે પદાન્વયમાં રહેલું નથી પણ તેની વાર્તામાં રહેલું છે.’ હવે mythને બદલે અહીં નવલકથા મૂકી જુઓ. જે નવલકથાની વિશિષ્ટતા તેની શૈલીમાં ન હોય અને વાર્તાતત્ત્વમાં હોય તો પછી નવલકથામાં નવ્ય વિવેચનનો અભિગમ ખાસ કામ ન લાગે. વળી નવલકથા જ્ઞાન વિજ્ઞાનનાં ક્ષેત્રો સાથે, કાવ્યનાં ગણાવેલાં બધાં પ્રયોજનાં સાથે સંકળાયેલી છે. એટલે જ ઓરીસ ટેમાશેન્સ્કીએ નવલકથામાં આકાર અર્પતા સિધ્ધાન્ત તરીકે વિચાર અને વસ્તુને ગણાવ્યા હતા.

આરંભમાં આપણે જોઈ ગયા કે સાહિત્ય વિવેચન માપદંડો પૂરા પાડનારુ વિવેચન ન બની શકે. સાહિત્ય પાસે આપણે કેટલીક મૂળભૂત અપેક્ષા રાખીએ છીએ એ સાચું પણ સમય અને સ્થળની સાથે આપણી ખીજ અપેક્ષાઓ બદલાય કરે છે. શોલ્સ દષ્ટાન્ત આપીને સમજાવે છે કે હેન્રી જેમ્સે ફિલ્ડીંગ અને થેકરેને નીચલી કક્ષાના લેખકો ગણાવ્યા હતા. જેમ્સે પોતાની નવલકથાને ધોરણ તરીકે સ્વીકારી, પણ નવલકથા અતિશય વિશાળ સંન્દર્ભ ધરાવે છે એ મત ન સ્વીકાર્યો વેન બ્રુથે ‘રૂહેટોરિક ઓવ્ ફિક્શન’માં જેમ્સ જેય્સની નવલકથાને વખોડી કાઢે

કાચુ કે તેણે ૧૮મી ૧૮મી સીની નવનિર્માણ ધોરણ તરીકે સ્થાપી, એવી જ
 ગીત Auerbachએ 'માઇમેનિગ'માં આધુનિક નવલકથાની ચેતનતા બહુવિધ
 પ્રતિક્ષણોને ભાડમાં કરણ કે તેણે ઓગણીસમી સીની નવલકથાના નવલકથાને
 આદર્શ માની હતી આનુ એ જ કારણ કે એ પી શનય કે સાહિત્ય વિવેચનમાં
 પ્રત્યક્ષ અભિગમ શા માટે જરૂરી છે એ કયા પ્રકારની સમસ્યાઓ ઉઠે છે
 તેના તરફ ખાસ ધ્યાન આપ્યું નથી મરચનાવાદ હમેશા મૂઝવે પરિપ્રેક્ષ્ય
 આગ્રહ રાખે છે એટલે નવલકથાની આપણી વિભાવના એવી હોવી જોઈએ
 તમા ઝોવર્ધનરામથી સુરેશ જોષીનો સમાવેશ કરી શનય હવે આપણે આ પી
 ક્રાન્તિના મુગમા રહેલી ઘટના જોઈએ

લગભગ સોળમી સી મુખી આપણે એમ માનવા હતા કે મૂર્ચ પૃથ્વીની
 આસપાસ ફરે છે આ માન્યતાને પરિણામે માનવનું, ધર્મનું, અર્થનું વધારે
 ૧૩૨૧ સ્થાપાયું હતું પણ પૈલિનિયોએ આ માન્યતાને ખોળી બહાર પરી પરિણામે
 માનવનું મહત્ત્વ ઘટ્યું કારણકે આ ગોધને માન્યતા આપી અને ઈશ્વરી સનાતન
 પતન થયું ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિએ રહીસઠી પરમ સત્તાને નિરિહ બનાવી દીધી અને
 નિત્યને ઈશ્વરના મરણની ઘોષણા કરીત ભવિષ્યના મરણાન્ધના માટેના મર્ગ
 ખુલ્લો કરી આપ્યો ઈશ્વરનું મરણ થયું, ધર્મનું મરણ થયું, સનાતન મૂલ્યોના
 મરણ થયા સાહિત્યસ્વરૂપોના નાભિધાસ સંભળાવા લાગ્યા પરંપરાગત સાહિત્ય
 નાળખાઓના મરણ, સાહિત્યના પ્રયોજનના મરણ કાવ્યના અર્થનું મરણ,
 નવલકથામાં ચરિત્ર સંસ્થાનું મરણ, ધ્યનાત્મકતાનું મરણ-આ બધા મરણોના
 અન્ત બાકી શું રહ્યું સર્જક બાકી રહ્યો હતા એટલે છેવટે રોલા બાર્થ આનીત
 તેને મારી નાખ્યો પછી ખીબાઓ આવ્યા અને તમણે કૃતિના વિઘટનની વાત કરી
 આ વિઘટનની ભૂનિકા સમજવી એટલી બધી અધરી નથી

આધુનિક અને અનુ આધુનિક વિવેચનાએ નવ્ય નિવેચન સામે નિરોધ પો
 પણ તમ છતાં નવ્ય નિવેચનના કેટલાક ગ્રંથીતા તેણે પણ માન્યતા રાખ્યા જ છે
 કૃતિ સર્જકના જીવનના દસ્તાવેજ નથી, કૃતિનું ઈતર પ્રયોજન નથી, કૃતિ અનુકરણ
 નથી કૃતિમાં અર્થગદુલતાને અનમશ હોય છે પણ બાર્થ જેના આપણે ધ્યાન
 કૃતિ પરથી ખમોડે છે કૃતિના વસ્તુલક્ષી અસ્તિત્વને સ્વીકારના માટે તૈયાર નથી
 એટલે પછી વિવેચન પણ વસ્તુનસી હોય એમ તે માનવા નમ કારણ કે ભાવખી
 ચેતનાથી અસ્પષ્ટ એનું પદાર્થનું કોઈ અસ્તિત્વ સંભરી શકતું જ નથી એ ગીત
 ભાવકને કારણે કૃતિનું અસ્તિત્વ સ્પષ્ટ બને છે આ વિવેચના તાત્કાલિક

criticism પરથી extrinsic criticism તરફ જવા માગે છે. અહીં આપણે એટલું નોંધી શકીએ કે જે કૃતિઓ open structures ધરાવતી હોય તે કૃતિઓની ચર્ચા આ પદ્ધતિએ કરવાથી લાભ થાય, જ્યારે closed structures ધરાવતી કૃતિઓની ચર્ચા નબળા વિવેચનની પદ્ધતિએ કરવાથી લાભ થાય. Edward wasiolek કહે છે કે રેને વેલેક જેવા કદ્દપત, પ્રતીક, લક્ષણા, મીથને intrinsic criticism સાથે સાંકળે છે જ્યારે સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન, સાહિત્ય અને સમાજવિદ્યા વગેરેને extrinsic criticism સાથે સાંકળે છે તે શાને આધારે ? પછી ઉમેરે છે કે સાહિત્યને ધડનારાં જે પરિબળોને અસાહિત્યિક ગણીને ફેંકી દીધા હતા તે પોતાનું લેણું વસૂલ કરવા આવ્યા છે. આ વાતને પોલ દ માને વ્યંગમાં કહી છે: ‘સાહિત્યકૃતિના આંતરિક કાયદો અને વ્યવસ્થાની સારી એવી તપાસ કરી ચૂક્યા પછી હવે આપણે નિશ્ચિતતાપૂર્વક સાહિત્યની વિદેશી બાબતો વિચારી શકીએ.’ એટલે આ બધા વિવેચકો નબળા વિવેચનને અને રૂપરચનાવાદને ‘tyrannical muse’ તરીકે ઓળખાવે છે.

પણ આગળ જોયું તે પ્રમાણે નબળા વિવેચન પ્રત્યેનો તિરસ્કાર પૂર્વગ્રહને લીધે જન્મ્યો છે. નબળા વિવેચનની ભૂમિકાઓ આત્મસાત્ કર્યા વિના જ તેમના પર આક્રોશ કાલવવામાં આવ્યો છે. આર્થ અને તેમના સમકાલીનોએ આપણને હાસ્યાસ્પદ લાગે એ રીતે વિરોધ કર્યો છે. કદાચ એ વિરોધોને તેમના સન્દર્ભમાં-ફ્રાન્સની તાત્વિક પરંપરામાં, સામ્યવાદી વૈચારિક પરંપરામાં જ સમજી શકાય. આમ છતાં આપણે કેટલીક માન્યતાઓ જોઈએ. પૂર્વગ્રહમુક્ત ભાવકના સિદ્ધાન્તને બાઈરો પોટો ઠેરવે છે. એના જ અનુસંધાનમાં તે કહે છે કે ‘તટસ્થ વિવેચના’નું અસ્તિત્વ જ નથી. નબળા વિવેચનની પરંપરા અમેરિકન હોઈ તેને તે મૂડીવાદી નીપજ ગણાવે છે. એટલે નબળા વિવેચન ‘જે દુર્બોધતા, સમતુલા, ટેન્શનનો આગ્રહ રાખે છે તે તો ‘સુનિશ્ચિત, પૂર્વસ્થાપિત, અપરિવર્તનશીલ વાસ્તવિકતા ધુર્જવા લાક્ષણિકતાની વાચક છે...સંવેદના, રુચિ બંને વસ્તુલક્ષી હોય અને તે ઐતિહાસિક કે આર્થિક પરિબળોથી અપ્રભાવિત રહેતાં હોય એવી નબળા વિવેચકોની ભૂમિકા છે. આ અપ્રમાણિક વિવેચના કહેવાય...નર્મમર્મ (wit), કટાક્ષ (irony), વિડમ્બના, વગેરે તો પતનો-મુખ સભ્ય સમાજની અપેક્ષાઓ કહેવાય.’ (જુઓ-ટેરેન્સ હોક ફ્રૂટ-સ્ટ્રક્ચરલિઝમ એન્ડ સિમિઓટિક્સ’).

નબળા વિવેચન પરનાં આક્રમણોના મૂળમાં એક યા બીજી રીતે ઓસ્ટ્રીની વિચારણા જવાબદાર છે. ઓસ્ટ્રી language, langue અને paroleના પાડેલા

વિભાગીકરણને આધારે વિવેચકોએ પોતાના ઓળખે સમજ્યા છે આ તરફ સૌપ્રથમ ધ્યાન નન્ય વિવેચનને ઉદાર દષ્ટિએ જોતા રેને વેનેક જ દોર્યું હતું આપણા અભ્યાસને જે વિજ્ઞાનની કક્ષાએ મૂકવો હોય તો *parale* પરથી *language* તરફ જવું પડે કૃતિની વિશિષ્ટતાનો અભ્યાસ કરતા તને વિશાળ સંદર્ભમાં મૂકવી પડે. સોસ્યૂરે પ્રયોજેની આ પરિભાષાને આપણે જુદી રીતે પ્રયોજી શકીએ તે જોને *language* અર્થાત્ સમગ્ર ભાષા કહે છે તેને આપણે *literature* કહીએ, ત જોને *langue* કહે છે તેને આપણે નવલકથા-ટૂંકી વાર્તા જેવા સાહિત્યપ્રકાર તરીકે ઓળખીએ અને તે જોને *parole* કહે છે તેને આપણે સાહિત્યકૃતિ તરીકે ઓળખાવી શકીએ આ રીત આપણે સાહિત્યકૃતિ પરથી સાહિત્યપ્રકાર તરફ જવું પડે.

સોસ્યૂરે ભાષા વિશેનો ખ્યાલ બદલ્યો પરિણામે વાસ્તવિકતા વિશેનો બધો ખ્યાલ બદલાઈ ગયો અત્યાર સુધી જે બધી ક્લાસિક થઈ તેમણે માનવ વિશેની વિભાવનામાં પરિવર્તન આણુ ન હતું અટલે આ બધી વિચારસરણીઓ માનવ કેન્દ્રી હતી પણ ધારો કે આ માનવીને દૂર કરવામાં આવે તો શું પરિણામ આવે! આ માનવીના કેન્દ્રમાં રાખીને જ આપણે સર્જક વિશેના ખ્યાલો તપાસ્યા હતા પણ એ બધા ખ્યાલોને નન્ય વિવેચને અવગણ્યા હતા કૃતિનું સત્ય આપણા જમનના સત્ય કરતા જુદું છે અને એ સત્ય ઘટકતત્ત્વોના અન્વયમાથી પ્રગટ થાય છે તનુ અર્થઘટન કૃતિની રચના સંદર્ભે કરી શકાય છે પણ કૃતિને જો આવો અર્થ જ ન હોય તો-અનુઆધુનિક વિવેચન એમ માને છે કે કૃતિને આવો કોઈ શાશ્વત અર્થ સભવી શકતા નથી અર્થખનનની પ્રવૃત્તિ જ મિથ્યા છે પણ નન્ય વિવેચને આની કોઈ અર્થખનનની પ્રવૃત્તિ કરી ન હતી કૃતિનો કોઈ સનાતન અર્થ સમભવી જ ન શકે એ વાત પહેલેથી સ્વીકારાઈ જ છે ભાષા, સંસ્કૃતિ, સમાજના પરિવર્તનો હમેશા કૃતિઓના અર્થને પવટના જ આવ્યા છે આજે ‘શાકુન્તલ’નો જે અર્થ કાલિદાસને કે એના સમકાલીનોને અભિપ્રેત હતો તે અર્થ આપણને અભિપ્રેત હોઈ ન શકે કાલિદાસ પછી રચાયેલી કૃતિઓએ પણ ‘શાકુન્તલ’નો અર્થ બદલ્યો એટલે જ રેને વેનેક જેવાએ ‘સાહિત્યનો ઈતિહાસ એટલે આવા અર્થઘટનોનો ઈતિહાસ’ની રજૂઆત કરી હતી આ રીતે કૃતિનું અસ્તિત્વ સ્થાપી, નિશ્ચિત બની રહેવાને બદલે એ બદલાતું જ રહે છે એ ભૂમિકા, અનુઆધુનિક વિવેચકો ભને ન માને, સ્વીકૃત થયેલી જ છે

કલાકૃતિની વસ્તુલક્ષિતા સામે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ કરેલા આક્રમણને

તો સમજી શકાય. પણ જ્યારે સંરચનાવાદી વિવેચકો એમ કહે કે નવ્ય વિવેચન ભાવકની નિષ્ક્રિયતામાં માને છે (જુઓ કેથરિન બેલ્સી 'Critical Practice') ત્યારે એની માંડણી જ ખોટી લાગે છે. પિરાન્દેલોના નાટક 'Each in His Own Way' માં બે અંક વચ્ચેના આભાસી વિરામના દૃશ્યમાં એક પાત્ર ખીબને કહે છે: 'ખીબ' નાટકોમાં તમારે ખુરશીને અઢેલીને બેસી જ રહેવાનું હોય છે, જ્યારે પિરાન્દેલોના નાટકમાં તો તમારે સક્રિય રહેવું પડે.' કોઈ પણ સાચો સર્જક કદી પણ ભાવકને નિષ્ક્રિય બનાવે નહીં, રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ આ સન્દર્ભમાં 'defamiliarization of form' ની વાત કરી હતી. રસાનુભવની ચર્ચા વખતે પણ સ્પષ્ટ કરવામાં આવે છે કે ભાવક સક્રિય બનીને જ રસાનુભવ કરી શકે.

આપણે એ તો કબૂલ કરીએ જ કે સાહિત્યની ભાષા અને વ્યવહારની ભાષા વચ્ચે એવો કોઈ સૌહાર્દભર્યો ભેદ સંભવી ન શકે. જ્યારે જ્યારે આવા ભેદ સ્વીકાર્ય બન્યા છે ત્યારે ત્યારે કૃત્રિમ કાવ્યબાનીને જન્મ મળ્યો છે. પણ સાથે એ પણ સાચું કે વ્યવહારની ભાષા જ્યારે સાહિત્યકૃતિમાં પ્રયોજવામાં આવે છે ત્યારે એ ભાષા ઉપર કોઈક પ્રકારનો સંસ્કાર તો થતો હોય છે. તે શા કારણે? કળાકૃતિનો સન્દર્ભ એને માટે જવાબદાર હોય તો એ કારણે કળાકૃતિ વિશિષ્ટ અસ્તિત્વ ધારણ કરે કે નહીં? રૂપરચના માત્ર સર્જકકેન્દ્રી નહીં પણ ભાવકકેન્દ્રી પણ હોય છે. એક રીતે જોઈએ તો વિવેચનના બધા અભિગમો ભાવકકેન્દ્રી જ હોય છે. ભાવક કળાકૃતિમાંથી અને જગત તથા કળાકૃતિ વચ્ચેની સમાનતા-અસમાનતા-વિરોધમાંથી અર્થ શોધતો હોય છે. અર્થબહુલતાની પ્રાપ્તિ સર્જકની ગુલામીમાંથી છૂટ્યા પછી જ થતી હોય છે એમ આ અનુઆધુનિક સંરચનાવાદીઓ માને છે. જો ઈશ્વર જેવી પરાત્પર સત્તાનો નકાર થતો હોય તો પછી ઈશ્વરની સમકક્ષ ગણાતા સર્જક-પ્રજ્ઞપતિ-ની એવી અસામાન્ય સત્તાનો પણ નકાર કરવો પડે, અહીં એક મહત્ત્વની વાત વિચારે પાડવામાં આવી છે અને તે એ કે વિવેચન સર્જનોનાર ઘટના છે, તે સર્જનનિર્ભર છે. વાસ્તવમાં તો સર્જનનું દાસ્ય આ વિવેચનને ખૂંચે છે, પણ સર્જકની અસામાન્ય સત્તાનો નકાર કરીને વિવેચનની અસામાન્ય સત્તાનો સ્વીકાર કરવો એમાં તાત્વિક રીતે તો કોઈ ભેદ નથી. અહીં કારણિકી પ્રતિભા કરતાં ભાવયિકી પ્રતિભાને વધુ મહત્ત્વ આપવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે. આપણે ઘડીભર કબૂલી લઈએ કે બાર્થે S/Z વડે ક્રાન્તિ કરી નાખી પણ બાલ્ઝાક જ ન હોત તો ! દરેક ભાવકનું રુચિતન્ત્ર આગવું હોય છે એ કબૂલવા છતાં કૃતિમાં કોઈ વસ્તુલક્ષી ભૂમિકા જ નથી હોતી એમ માની શકાય નહીં. કૃતિનાં અનેક અર્થઘટનોની શક્યતા સ્વીકારવા છતાં આડેધડ અર્થઘટનોને છૂટ મળતી નથી. સ્થળ અને સમયની

દષ્ટિએ તો અર્થઘટનોની બહુલતાને અવકાશ હોય છે પણ સમગ્રલીને દૃતિના અર્થઘટન પરત્વે મતૈક્ય ધરાવતા હોવા જોઈએ એવા કોઈ આગ્રહ રાખતુ નથી દૃતિ અર્થઘટનોની શત્રુતાઓને જન્માવે છે એનો અર્થ એ થયો કે તે યાત્રિક પ્રતિભાવ જન્માવતી નથી વળી રોલા બાર્થ જેની રીત કહે છે કે વિવેચક પુરોગામી વિવેચકોએ રોધી કાઢેના તૈયાર અર્થોને સ્વીકારતો નથી એ જ રીતે સર્જકે પણ પુરોગામીઓના માળખાઓને યથાવત્ સ્વીકાર્યા નથી તે વાસ્તવિકતાને પણ યથાવત્ સ્વીકારતા નથી આગળ પિરાન્દોનોના જે નાટકનો ઉપેક્ષ કરી ગયા તે જ નાટકમાં એક પાત્ર કહે છે ‘તમે એમ મને છો કે વાસ્તવિકતા નિશ્ચિત, નિયત હોય છે અને તમને જો કોઈ તમારી આ બ્રમણામાંથી મુક્ત કરે તો તેણે તમને છેતર્યા કહેવાડે ! મૂર્ખાઓ, આ નાટક તો એમ કહે છે કે દરેક માણસે પોતાનો આધાર પોતે જીએ કરવાનો-કટકે કટકે જે વાસ્તવિકતા તમારી પોતાની ન હોય તેને ત હાત મારી જોઈએ, એ તમે પોતે સર્જી નથી એટલા માટે તમે તા જોને પરજીવી બનીને વગળી રહ્યા છો’ હવે જો સર્જક આ સિદ્ધ કરતા હોય તો લાવક નિષ્ક્રિય રહી જ ન શકે એટલે વિવેચન છેવટે તો દૃતિ સાથેનો સનાદ બની રહે છે

હવે આપણે અનુઆધુનિક યુગમાં ખૂબ ચર્ચારૂપ બનેલા deconstruction-વિધન-ના મુદ્દાને લઈએ સર્જક વાસ્તવિકતાનું વિવટન કરી તેનું પુનર્ઘટન કરે છે એ વાત જુદી છે વિવેચક દૃતિની ચર્ચા કરતી વખતે તેના અગોત્ર વિધટન કરે છે અને પછી સમગ્ર દૃતિની ચર્ચા કરે છે એ પણ જુદી વાત છે અહીં તો દૃતિના વિધટનનો હેતુ દૃતિની નિર્માણપ્રક્રિયા સમજવાનો છે વાનેગી જેવાએ કે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ પણ સર્જનપ્રક્રિયા સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો પણ એનાથી આ તપાસ જુદી પડી જાય છે ‘દૃતિના વિધનનો હેતુ કેથરિન બેલ્સી આ રીત સમજાવે છે-આ વડે દૃતિની નિર્માણપ્રક્રિયા સમજી શકાય છે સર્જકના અત અનુભવોની તપાસ મહત્વની નથી દૃતિના નિર્માણની રીત, સામગ્રી અને દૃતિના તની એકવાણી તપાસનાનો હેતુ છે દૃતિમાં રહેલા આતરવિરોધનું કેન્દ્ર ઓળખતુ જોઈએ આ કેન્દ્ર આગળ દૃતિના નિબંધને લાદેના નિયમોથી ત મુક્ત થઈ જાય છે આવા આતરવિરોધને કારણે દૃતિનું એક માત્ર, પ્રમાણભૂત વાચન શક્ય નથી એટલે તે બહુલસ્વરૂપા બને છે, પુનઃ પુનઃ વાચનક્ષમ બને છે, તે માત્ર નિષ્ક્રિય વપરાશ-consumption-માટે સર્જઈ નથી

જોઈ શકારો કે નન્ય વિવેચનની કામગીરી ખાસ જુદી પડતી નથી પણ દૃતિની રચનામાં રહેલું કેન્દ્ર અને તે વડે સ્થપાતી કશીક સવાદિતાની ગોધ જેની રીતે

નવ્ય વિવેચન તો કૃતિની અનેકવિધતા, તેના લિન્ન લિન્ન અર્થોની વિવિધતા, કૃતિના સમ્ભવિત અર્થ શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે. સમ્ભવ છે કે આ અર્થ વચ્ચે સંઘર્ષો પણ જાણે, કૃતિ પોતે જ પોતાની આલોચના કરે; કૃતિ જે રીતે મૂલ્યો સ્થાપવા માગે છે તેની આલોચના કૃતિ જેવી રીતે કરે છે તે તપાસવાથી લાવક કૃતિ શોધી કાઢે છે.

આવી રીતે નવેસરથી રચાયેલી કૃતિ-text-માં અર્થ સદાય પ્રવહમાન હોય છે. આર્થ work અને text વચ્ચે આ સન્દર્ભમાં ભેદ પાડેલો છે. ગોવર્ધનરામે ચાર ભાગમાં ‘સરસ્વતીયન્દ્ર’ લખી અને ત્રિપાડી પ્રકાશન સંસ્થાએ તે બહાર પાડી, આપણે અમુક કિંમત આપીને ખરીદી લાગ્યા, કળાટમાં મૂકી. આ work કહેવાય. પણ કૃતિના વાચન વખતે હું text શોધી કાઢું છું. અને કે મારે કૃતિનું પુનર્સર્જન કરવું પડે. મને ‘સરસ્વતીયન્દ્ર’ ન ગમતી હોય તો એની ચર્ચા કરવાનો સમ્પૂર્ણ અધિકાર છે, પણ હું ફરી એને ‘સર્જ’ શકું ખરો ? જે હું કૃતિને ફરીથી સર્જવાનો હોઉં તો પેલી કૃતિના લેખકને મારે માત્ર પ્રભાવ તરીકે સ્વીકારવો પડે, અથવા એને અતિથિ કહેવો પડે, મારાથી એને કર્તા કહી ન શકાય. એટલે સર્જક, સ્રષ્ટા, કવિ, પ્રજ્ઞપતિ, Author (તેના વ્યુત્પત્તિગત અર્થમાં), maker-જેવી વિભાવના-ઓને ભૂલી જવી પડે. એટલે જ ‘Textual Strategies’ ના સંપાદક હરારી કુકોના સન્દર્ભમાં કહે છે: ‘કુકોના કહેવા પ્રમાણે તો લેખક કૃતિને લખનારી વ્યક્તિ નથી; તે વિશિષ્ટ દરજ્જાને ધરાવતી વ્યક્તિ નથી અથવા તે કોઈ ઉક્તિનો નિરીક્ષક પણ નથી.’

આવા એક વિઘટનનો નમૂનો જોઈએ. મેથ્યુ આર્નોલ્ડના ‘ધ સ્કોલર જિપ્સી’ કાવ્યની ચર્ચા આ પદ્ધતિએ કરવામાં આવી છે. કૃતિના આરમ્ભમાં જોવા મળતી પેસ્ટોરલ રીતિની નોંધ લીધી છે, આ રીતિ કવિ પાછળથી ત્યજી દે છે અને આવા જિપ્સીને અનુકૂળ એવી પ્રાકૃતિક વિપુલતાનાં કલ્પનો દ્વારા આગળ વધે છે. આ કલ્પનોની સમૃદ્ધિ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે અને ધીમે ધીમે કૃતિમાં એક વિરોધ જાણે થાય છે. એક વેપારીના ચિત્ર આગળ અન્તની બ્રાન્તિ જન્મે છે. કાવ્યની સમગ્ર રચનામાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારનો આશાવાદ સંકળાયેલો છે. કૃતિ તેનો સામનો પણ કરે છે. એટલે કૃતિ પોતે જ પોતાના દાવાનો વિરોધ કરે છે, આ જિપ્સી કે તેની અમર દૃષ્ટિનો નિર્દેશ ન કરી શકવાને કારણે તે કાવ્ય જગતને જીવન અર્પી શકે એવી સત્તાનો પુરાવો પણ આપી શકતું નથી.-આ પ્રકારની ચર્ચા નવ્ય વિવેચનની પરમ્પરાની નથી લાગતી ?

આ અને આવા બીજા વિષયોને જોયા પછી આપણને લાગશે કે જેવી રીતે ભાષાવિજ્ઞાનીઓ નવગણી કૃતિઓની ચર્ચા ભારે ઉત્સાહથી કરતા હતા (આનુ એક નમૂનારૂપ દૃષ્ટાન્ત અમેરિકન ચૂટશીસ ૧ I like like ની યોજનાઓને કરેલી ચર્ચા પૂરું પાડે છે) તેવી રીતે અનુઆધુનિક સંસ્કૃતિવાદીઓ પણ નવગણી કૃતિઓ-દા ત સર આર્થિક કોનન ડાયલ, જુલે વર્ન એલન એડગર પોની વાર્તાઓ-ની ચર્ચા પણ ભારે ઉત્સાહથી કરે છે આર્થિક કોનન એડગરની વાર્તાને નિમિત્તે તત્કાલીન પ્રત્યક્ષ જ્ઞાનવાદી વિજ્ઞાન (Positivistic Science)ની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવવામાં આવે એ જમાનામાં ઘણા લોકોએ રોરલોક હોમ્સને જેમ્સ સ્ટ્રીટ, લડનના સરનામે મે ૧૮૮૭ પત્રો લખ્યા હતા તેની વાત જવામાં આવે (જોનથનરામના સનકાલીન વાચકોએ સરસ્વતીચન્દ્ર અને કુમુદને સાચા માન્યા જ હતા ને ?) તે ઉપરાંત આ વાર્તાની નાાયકાઓ રહસ્યમય કેમ લાગે છે, એને અને એમને શેા સમ્બન્ધ-આવા મુદ્દાઓ ચર્ચાયા છે

ઘણી વખત વિદ્યાર્થીની ચર્ચા અર્થશાસ્ત્રની સહાયથી પણ કરવામાં આવે છે બજારમાં દુધપેસ્ટ, સાબુ, બેડ, અત્તરની જાહેરખબરો આવે છે આ બધી વસ્તુઓને બીજી વસ્તુઓના સંદર્ભમાં મૂકવામાં આવે છે જે મરખાતામાં એ વસ્તુ પેદા થઈ, જે કારીગરોએ એના ઉત્પાદનમાં ભાગ લીધા તમના સંદર્ભમાં વસ્તુની વાત ભાગે જ થતી હોય છે તેવી જ રીતે પરપરાગત સાહિત્યનિવેચન સાહિત્યકૃતિને નિર્માણ તરીકે નહીં પણ સર્જકની વ્યક્તિતાની સ્વયં ભૂ અભિવ્યક્તિ તરીકે ઓળખાવે છે સંસ્કારીતિને સપ્રજ્ઞાત પરિબળોની નીપજ તરીકે પરપરા તા ઓળખાવતી નથી, એ તો એમાં રહસ્યાત્મક અંગોના પણ સૂચકાર કરે છે અને એને કારણે સર્જકપ્રતિભા ધરાવતી કૃતિને મુગ્ધ ભાવે જોયા કરે છે

ફરી આપણે ચીજવસ્તુઓના ઉત્પાદનની ભૂમિતિ પર આવીએ દુધપેસ્ટ પર નિર્માતા કંપનીનું નામ હોય છે અને એ વાચીને આપણે ખરીદીએ છીએ એના ઓળખા પર ઉત્પાદક મજૂરોના નામ હોતા નથી આપણે એ જ રીતે સર્જકનું નામ વાચીને જ કૃતિ ખરીદના હોઈએ છીએ, એ કૃતિ પાછળ સર્જકે કેરો શ્રમ કર્યો તેને આપણે લક્ષમાં લેતા નથી સર્જકે પ્રવર્તમાન ભાષામાથી કેવી રીતે કૃતિ નિપજાવી, એ આખી પ્રક્રિયા કેમ પ્રગટી છે તેને લક્ષમાં લેતા નથી પણ વિવેચન એ યેઈ જાહેરખબર જેવું છે જે આપણને એ કૃતિ વધારેમાં વધારે શુ આપી શકે એમ જણાવતું રહે ? ગુજરાતમાં સંગીતવની જાહેરાત આ રીતે આપવામાં આવે છે

‘ઉત્તમ રંગોઈ જમાનાનો ગોખ હોય તો ફલાણુ સંગીતલ વાપરો’

આ જ રીતે નવલકથાની જાહેરાત કરી શકાય :

‘ઉત્તમ કૃતિઓ વસાવવાનો શોખ હોય તો આ નવલકથા અવશ્ય ખરીદો.’

હજુ વધારે લાલચ દેખાડીને જાહેરખબર આપી શકાય :

‘ખબરલાલે તો આ મશીન હજાર રૂપિયામાં મળે પણ આપના માટે માત્ર સાતસો રૂપિયામાં.’

હમણાં હમણાં સાહિત્યકૃતિઓની પણ જાહેરખબર આ રીતે અપાય છે :

‘ઉત્તમ બાંધણી, ઉત્તમ છપાઈ, ડેની સાઈઝના ત્રણસો પાનાં, ખબરલાલે આ ગ્રન્થની કિંમત ૬૦ રૂપિયા થાય પણ માર્ચ ૧૯૮૩ પહેલાં માત્ર ૩૫ રૂપિયામાં.’
તે પણ મૂર્ધન્ય વિવેચક—ની પ્રસ્તાવના સાથે.’

પ્રકાશકો તો પોતાના ગ્રન્થને ચીજવસ્તુ-commodity-ગણાવે, તેને મન લાવક એ ગ્રાહક છે. એ સાચું કે નાની નાની સમીક્ષાઓ પુસ્તકખરીદી માટે માર્ગદર્શન પૂરું પાડે પણ એનો અર્થ એવો નથી કે વિવેચક એ પ્રકાશન સંસ્થાનો કોપી-રાઈટર છે.

અનુ-આધુનિક વિવેચનપદ્ધતિ કૃતિની નિર્માણપ્રક્રિયા તપાસે છે, કૃતિને ઘડનારી ઉક્તિઓ તપાસે છે. કૃતિનું કૃતક જ્ઞાન ફરી આલેખવાના બદલે તે કૃતિનું સાચું જ્ઞાન આલેખે છે. આ વિવેચના કૃતિને ‘ચીજ-વસ્તુ’ તરીકે ગ્રહણ કરતી નથી પણ તેનો આસ્વાદ નવી રીતે લે છે. આનો અર્થ કૃતિનું નિર્માણ વિઘટન કરવું થાય. લાકાન જેવા ફોઈડની મદદ વડે સાહિત્યકૃતિઓની તપાસ આદરે. કોઈ દૃઢ નિશ્ચિતતા વિનાના જગત, અનન્ત ગતિને શક્ય બનાવતા બ્રહ્માંડ વડે કોપરનિકન ક્રાંતિ શક્ય બની અને એનું શ્રેય લાકાન ફોઈડ આપે છે. વિઘટનની આ સમગ્ર પ્રક્રિયામાં પરમ સત્તા પદ્મભ્રષ્ટ થઈ, એવી જ રીતે પરાતપર ચેતના, વૃત્તિઓ, અર્થશાસ્ત્રની સર્વોપરિતા પણ વિવાદસ્પદ બની. જે જીવનનાં બીજાં ક્ષેત્રોમાં આ શક્ય બનતું હોય તો સાહિત્યમાં કેમ નહીં? એટલે સર્જકની સત્તાનો પણ વિઘટનાવાદી વિવેચકોએ અસ્વીકાર કર્યો.

સર્જકની વ્યક્તિગત પ્રતિભાનો અસ્વીકાર બાઈરો જેવા એટલા માટે કરે છે કે તેનું—સર્જકનું જગત લાપા વડે સર્જાયું છે, એ લાપા—એ શબ્દો—બીજી લાપા અને બીજા શબ્દો વડે પણ સમજાવી શકાય છે. એટલે પછી કૃતિની અદ્વિતીયતાનો

એતદ્ જાન્યુઆરી ચોરાશી ૩૧

પ્રથાવ જ બ્રામક છે; સર્જકે માત્ર ગોડવર્ણી કરી છે. હવે સર્જકના મરણને અર્થ માત્ર એટલો કે સર્જકની મત્તામાથી કૃતિ મુખ્ય થઈ અને તે અર્થબહુલ, આંતર-વિરોધી અને પરિવર્તનશીલ બનવાની સત્તા ધારણ કરી ગઈ એ કૃતિમાંથી રહેલ, દર્શન મોઘવાના કોઈ અર્થ નથી. સર્જકને સ્વીકારો એટલે તો કૃતિને મર્યાદિત કરી ગણાય. વાસ્તવમાં તો કૃતિ ઉકેલવાની છે, છૂટી પાડવાની છે, કૃતિમાંથી અર્થ ઉતારવા માટે જ તે એમાં અવિરતપણે ડાસનામાં આવતો હોય છે. એટલે 'માહિત્ય' નામ આમે પશુ બાઈને વાંધા છે, 'લખાણ' (writing) નેમ જ ચારી.

પણ બાઈ પહેલાં Machereyએ વિધટનની પ્રક્રિયા આરંભી દીધી હતી. રૂઝમય, ગૂઢ સર્જક અદસ્ય થઈ ગયે અને એને સ્થાને તૈયાર સામગ્રીનું રૂપાન્તર કરનાર કસબી આવ્યો. વિવેચકે પણ પોતાનો ડસબ આરંભવાનો છે. વિવેચન દ્વારા થતું આ નિર્માણ બીજી વિદ્યારાખાઓને કામે લગાડીને કરી શકાય. દ્ર. ત. સુન્દરમ્ કૃત 'મને આકર્ષ્યો છે' કાવ્યનું વિધટન કરવું હોય તો જાતીય વાસના અને આધ્યાત્મિકતા વચ્ચેના સમ્બંધો મનોવૈજ્ઞાનિક સ્તર પર આલેખવા પડે. ભારતીય ધર્મપરંપરામાં પણ એ સમ્બંધો કેવા હતા તે બતાવવું પડે છંતિહાસમાંથી મળી આવતા આવા બીજા નમૂનાઓ ચર્ચા શકાય Iconographyનો અભ્યસ હોય તો એનો ઉપયોગ કરી શકાય હિંદુ મંદિરોમાં ત્રીની કાયા-ખાસ કરીને વક્ષસ્થળને મહિમા કેરી રીતે કરવામાં આવ્યો છે, સમકાલીન વાતાવરણમાં-જહેરખખરોમાં ત્રીના વક્ષસ્થળનો ઉપયોગ કેરી રીતે કરવામાં આવે છે તેની ચર્ચા કરી શકાય. 'મને આકર્ષ્યો છે સનત ગંગા આ પયધરે' પંક્તિનો ઉપયોગ જહેરખખરમાં કરીએ- 'મને આકર્ષ્યો છે સનત જલતી આ સિગરેટ' તો શા પરિણામો આવે આ બધી ચર્ચા વિગતે કરીએ તો તમે સુન્દરમ્ની કવિતાનું વિધટન કરું કહેવાય. આ હળી મળકને બાજુ પર રાખીએ, બાઈ S/Z માં બાહ્યાક્રમની વાર્તાને નિમિત્તે ઓસ્કુરોસર ભાષાવિજ્ઞાન, સાદાનના મનોવિજ્ઞાન, માર્ક્સના અર્થશાસ્ત્રનો ઉપયોગ કરીને બાહ્યાક્રમે અને તેના સમકાલીનોને આપ્ય એવો અર્થ શોધી કાઢ્યો, એ રીતે તેણે બાહ્યાક્રમની ગ્યનાતું વિધટન અને પુનર્સર્જન કર્યાનું કહેવાય છે. તો વળી સાકાને પોતી વાર્તા 'The Purloined letter'ની કહેલી ચર્ચા જુઓ. આ અનુ-આધુનિક વિવેચકો એટલું જ કહેવા મગતા હોત કે સાહિત્યવિવેચન અન્ય શાસ્ત્રોની ઉપેક્ષા ન કરી શકે તો ખાસ વાંધા નથી. એકવડ સેડ જેનાએ પણ extransac criticismને મહત્ત્વ આપતાં કહ્યું છે કે કૃતિને પહેલા તો સામાજિક, રાજકારણી સંદર્ભમાં સ્થાપવી પડે. કૃતિના સમાજ, રાજકારણ જેની સંસ્થાઓ પર પડતા પ્રભાવની વાત કરવી જ પડે આ મુદ્દો પણ સ્વીકારી શકાય પણ સાહિત્યવિવેચને આ બધાં

શાસ્ત્રોની પાછળ પાછળ જવું જોઈએ એવો આગ્રહ રાખવામાં આવે તો ત્યાં વાંધો આવે છે. મનોવિજ્ઞાન અને અર્થશાસ્ત્રની મદદ લઈ શકાય પણ સાહિત્યવિવેચન તુચ્છ બની જાય અને આ શાસ્ત્રો અત્યંત મહત્વના બની જાય તો પછી આપણે માની લેવું પડે કે એ સાહિત્યવિવેચન નથી.

જે અનુઆધુનિક વિવેચનાની આજે યુરોપમાં બોલબાલા છે તે વિવેચના સાહિત્યકૃતિને આલોકિત કરવામાં નિષ્ફળ ગઈ છે અને માત્ર આલોકિત થાય છે વિવેચકની સમ્પ્રજ્ઞા અને અસમ્પ્રજ્ઞાત મનોદંશા. આ વિવેચનામાં અનેક વિરોધાભાસો છે, વિકૃત અસમ્બંધતાઓ છે, અંગદ ફૂદકાઓ છે. તાર્કિક સુસંગતતા, વિશદતા અને સુસંવાદી વૈચારિક માળખાંઓને અને આ આધુનિક વિવેચનાને બાપે માર્યાં વેર છે. આવા આક્ષેપો પિકાર નેવાએ કર્યા હતા (વિગતવાર અહેવાલ માટે જુઓ Serge Doubrovsky કૃત 'ધ ન્યૂ ક્રિટીસીઝમ ઈન ફ્રાન્સ') અનુઆધુનિક સંરચનાવાદી વિવેચન વિશેના પરિસંવાદમાં એક પ્રતિષ્ઠિત ફિલસૂફે પ્રશ્ન પૂછ્યો હતો—'શા માટે જે કહેવું છે તે સીધેસાદી રીતે કહેતા નથી અને દેરિદા, પોલ દ માનની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહેલી ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરતા નથી?' (જુઓ JAAC-Fall-1981-Textual Strategiesની Dan O'Haraની સમીક્ષા).

આખરે તો કોઈ પણ વિવેચનાનો હેતુ સાહિત્યકૃતિનાં જે મર્મસ્થાનો જોવાનું ભાવક ચૂકી ગયો છે તે બતાવવાનો હોવો જોઈએ. આનો અર્થ એ નથી કે વિવેચક સાહિત્યેતર ક્ષેત્રો વિશે અનભિજ્ઞ રહેવો જોઈએ. હવે એવા એકદંડિયા મહેલમાં રહેનારા વિવેચકોનો જમાનો રહ્યો જ નથી. જીવન-સમાજ-સંસ્કૃતિના પરિવર્તન પામતા પ્રવાહોની વચ્ચે જ સાહિત્યની ગતિવિધિ સમજી શકાય. પણ આનો અર્થ એવો પણ નથી કે સાહિત્યવિવેચનમાં વિશદતા સંભવી જ ન શકે. આધુનિક વિવેચન જનર્ગન રમે છે અને ખીજઓ ફસાવ એ પહેલાં પોતે જ ફસાઈ જાય છે. આ માયાબળ પાછળ એક કારણ એ પણ છે કે છેલ્લામાં છેલ્લી વિવેચનોની ફેશનોના સ્વીકારમાં રહેલાં જોખમો આપણે જોઈ શકતા નથી. Methodologyના અતિરેક સામે તો જાશે પણ વાંધો લીધો હતો. ઘણી વખત તો આવો વિવેચક જે કૃતિ વિશે ચર્ચા કરે તે વાંચવાને બદલે મૂળ કૃતિ બે ત્રણ વખત વાંચી લેતી વધારે સારી એમ વાચકોને લાગે છે. આ વિવેચનાની આડે પરિભાષા આવે છે—એટલે આવી પરિભાષાથી વેગળા રહીને સાહિત્ય, સાહિત્યકૃતિની વાત કરી શકાય છે નહીં કે નહીં તે જોવું જોઈએ. પણ પરિભાષા વડે વાચકોને આંજી શકતા હોય છે, એટલે પરિભાષાના દુર્ભેદ કિલ્લા જો બિલા કર્યા હોય તો એમાં અ બ ક તો

ધ્યાન જ બ્રાહ્મ છે નર્મકે નાન પેડાની ગી છે હવે નર્મના નગખુલો અર્થ
માત્ર એવો કે સર્વની નત નથી દૃતિ મુન્યુદ અને ત અર્થબદ્ધ, આત્મ
વિરોધી અને પરિવર્તનશીલ બનવાની સત્તા ધારુ ગી શરી એ દૃતિભાષી રહસ્ય,
શૂન માધ્યાન્ય કેઈ અર્થ નથી નર્મ ન સી રો એવો તા દૃતિને મર્દાદિત
પ્રી ગુણ્ય વાસ્તવમાં તા દૃતિ ઉકેલવાની છે, છૂની પાકવાની છે દૃતિભાષી અ-
વેચાવા માટે જ ત એના અવિગ્નપણે માસર મા આવતા હોય છે એવો 'સ હે
તાન નામૈ પયુ વાર્તને વાના જે, 'વખાણ' (Waliau) નવું જ મ. 1

પણુ વાર્થ પહેલા Macherayએ વિધટનની પ્રક્રિયા આરંભી દીધી હતી
અસ્થમય, ગૂઢ નર્મક અદર્શ ઘડ ગયે અને એને સ્થાને ગૈયાર સમગ્રીનું રૂપનર
ગનાર કસમી આગ્યા વિવેચકે પણ પોતે નો ડસમ આર ભવાનો છે વિવેચન દ્વા. 1
ધનુ આ નિર્માણ બીજી વિદ્યારાખાઓને ક્રમે લગાડીને પ્રી શાય દ ત સુદમ
પ્ત 'મને આપ્યા છે' કાવ્યનું વિગ્ન પ્રતુ હોય તા જનીન વાતન અને
આધારિતિમાં વચ્ચેન સમ્બન્ધો મનોવૈજ્ઞાનિક સ્તર પર આવેખવા પડે ભારતીય
ધર્મપર પગમાં પણ એ સમ્બન્ધો કેવા હતા ત બતાવતુ પડે છે નિબનમાંની મળી
આવતા આવા બીજા નમૂનાઓ ચર્ચા શમય Iconographyને અમ્યસ છે. 1
તા એનો ઉપયોગ પ્રી શમર હિંદુ મદિયોમાં ગ્રીની ક્રયા-ખાસ પ્રીને વક્ષસ્થળન
મહિમા કેવી રીત પ્રવામાં આ પો છે, સમકાલીન યનાવરણમાં-મહેરખખરોમાં
ગ્રીના વક્ષસ્થળનો ઉપયોગ કેવી રીત પ્રવામાં આવે છે તની ચર્ચા પ્રી શમય
'મને આકર્ષો છે સતત ગળવા આ પયધરે' પ કિતને ઉપયોગ મહેરખખરમાં કરીએ-
'મને આકર્ષો છે સતત ગળતી અ સિગરેટે તા શા પગિણામે આવે. આ બગી
ચર્ચા વિગત કરીએ તા તમે નુન્દ-મની કવિતાનું વિધન નું કહેવાય આ હાતી
મનકને બાજુ પર રાખીએ, વાર્થ S/Z મા વાદ્યામ્ની વર્તાને નિમિત્તો જોસ્તરોગર
લાપાવિજ્ઞાન, લાપાનના મનોવિજ્ઞાન, મામ્નન અર્થશાસ્ત્રનો ઉપયોગ કરીને બા કાકન
અને તના સમગ્રીનોને ન પ્રાપ્ય એવો અર્થ માધી મદ્યો, એ રીત તણે વાદ્યામ્ની
ગ્યતાનું વિધન અને પુનર્સર્જન ચાનું કહેવાય છે તા વળી લાપાન પોની વતા
'The Purloined letter'ની પ્રી ચર્ચા ગુઓ આ અનુઆધુનિક વિવેચકો
એટલ જ કહેવા માગતા હોત કે સાહે ચવિવેચન અન્ય શાસ્ત્રોની ઉપેક્ષા ન પ્રી
શકે તા ખાસ વાધા નવી એકાડ નેડ જોનાએ પણ extrinsic criticismને
મહત્તવ આપના મ્યુ છે કે દૃતિને પહેલા તા સામાજિક, ગજમારુ સ અર્થ
સ્થાપરી પડે દૃતિના સમાજ, રાજમારુ જેવી સસ્થાઓ પર પડતા પ્રભાવની માત
પ્રી જ પડે આ મુદ્દો પણ સીકાગી શકય પણ સાહે ચવિવેચને આ બધા

શાસ્ત્રોની પાછળ પાછળ જવું જોઈએ એવો આગ્રહ રાખવામાં આવે તો ત્યાં વાંધો આવે છે. મનોવિજ્ઞાન અને અર્થશાસ્ત્રની મદદ લઈ શકાય પણ સાહિત્યવિવેચન તુરંત જની જન્ય અને આ શાસ્ત્રો અત્યંત મહત્વના જની જન્ય તો પછી આપણે માની લેવું પડે કે એ સાહિત્યવિવેચન નથી.

જે અનુઆધુનિક વિવેચનાની આજે યુરોપમાં ખોલખાલા છે તે વિવેચના સાહિત્યકૃતિને આલોકિત કરવામાં નિષ્ફળ ગઈ છે અને માત્ર આલોકિત થાય છે વિવેચકની સમ્પ્રજ્ઞાત અને અંસમ્પ્રજ્ઞાત મનોદશા. આ વિવેચનામાં અનેક વિરોધાભાસો છે, વિકૃત અસમ્બંધતાઓ છે, અંગદ દૂદકાઓ છે. તાર્કિક સુસંગતતા, વિશદતા અને સુસંવાદી વૈચારિક માળખાંઓને અને આ આધુનિક વિવેચનાને બાપે માર્યાં વેર છે. આવા આક્ષેપો પિકાર જેવાએ કર્યા હતા (વિગતવાર અહેવાલ માટે જુઓ Serge Doubrousky કૃત 'ધ ન્યૂ ક્રિટીસીઝમ ઈન ડાન્સ') અનુ-આધુનિક સંરચનાવાદી વિવેચન વિશેના પરિસંવાદમાં એક પ્રતિષ્ઠિત ફિલસૂફે પ્રશ્ન પૂછ્યો હતો—'શા માટે જે કહેવું છે તે સીધેસાદી રીતે કહેતા નથી અને દેરિદા, પોલ દ માતની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહેલી ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરતા નથી?' (જુઓ JAAC-Fall-1981-Textual Strategiesની Dan O'Haraની સમીક્ષા).

આખરે તો કોઈ પણ વિવેચનાનો હેતુ સાહિત્યકૃતિનાં જે મર્મસ્થાનો જોવાનું ભાવક ચૂકી ગયો છે તે જનાવવાનો હોવો જોઈએ. આનો અર્થ એ નથી કે વિવેચક સાહિત્યેતર ક્ષેત્રો વિશે અતભિજ રહેવો જોઈએ. હવે એવા એકદંડિયા મહેલનાં રહેનારા વિવેચકોનો જમાનો રહ્યો જ નથી. જીવન-સમાજ-સંસ્કૃતિના પરિવર્તન પામતા પ્રવાહોની વચ્ચે જ સાહિત્યની ગતિવિધિ સમજી શકાય. પણ આનો અર્થ એવો પણ નથી કે સાહિત્યવિવેચનમાં વિશદતા સંભવી જ ન શકે. આધુનિક વિવેચન જર્ગન રચે છે અને ખીજાઓ ફસાવ એ પહેલાં પોતે જ ફસાઈ જાય છે. આ માયાજાળ પાછળ એક કારણ એ પણ છે કે છેલ્લામાં છેલ્લી વિવેચનાની ફેશનેના સ્વીકારમાં રહેલાં જોખમો આપણે જોઈ શકતા નથી. Methodologyના અતિરેક સામે તો બીજા પળ વાંધો લીધો હતો. ઘણી વખત તો આવો વિવેચક જે કૃતિ વિશે ચર્ચા કરે તે વાંચવાને બદલે મૂળ કૃતિ બે ત્રણ વખત વાંચી લેવી વધારે સારી એમ વાચકોને લાગે છે. આ વિવેચનાની આડે પરિભાષા આવે છે—એટલે આવી પરિભાષાથી વેગળા રહીને સાહિત્ય, સાહિત્યકૃતિની વાત કરી શકીએ છીએ કે નહીં તે જોવું જોઈએ. પણ પરિભાષા વડે વાચકોને આંજી શકાતા હોય છે, એટલે પરિભાષાના દુર્ભેદ કિલ્લા જો બિલા કર્યા હોય તો એમાં અ બ ક તો

પ્રવેશી જ ન શકે. આજે સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેનાં વિધાનો કરી શકાય.

- (૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણુ છે.
- (૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણુ છે.
- (૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણુ છે
- (૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણુ સમાજ છે.
- (૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણુ સાહિત્ય છે.
- (૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણુ સાહિત્ય છે.
- (૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણુ સમાજ છે.

આ તો હજુ પછુ સરળ છે, બીજી વિગતો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેની જ રીતે અણુ, ઇલેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યૂક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક-ચિત્ત-સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકાય (જુઓ પ્લાન્કની ક્વાન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ બ્રેથી કૃત 'પોએટિક પ્રોમેસ')

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા સમય માનવીય સન્દર્ભમાં વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે. આજે તો સમાજમાં જોવા મળતા બધા પરિબળોએ માનવીને માત્ર મંદેતમાં ફેરવી નાખ્યો છે; પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે ઢળવા આવી છે આવતીકાલ વિરો આપણે કશું કહી શકીએ એની સ્થિતિમાં નથી. ચારે બાજુ અમાન વીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આની પરિસ્થિતિમાં માનવચેતન્યનો મદિમા ગાતી વિવેચનાને વિશેષ આવકારની પડે. વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ-બહુ વિરાળ અર્થમાં. સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અને માનવી વડે રચાય છે-આટલું જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતું છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આબોહવા સર્જકો ત્યારે ફરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશું.

(૨૫-૧૦-૮૨)

સન્દર્ભ સૂચિ

- (૧) The New criticism in France - Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના-Edward wasiolek (chicago uni. 1973)
- (૨) Critics of consciousness - Sarah Lowell
- (૩) Textual strategies-Perspectives in Post-Structural Criticism
Ed. Josu'e V. Harari (Cornell uni. Press)
- (૪) Critical Practic-Catherine Belsey (Methuen,London-1980)
- (૫) Structuralism: An Introduction-R. Scholes (Yale uni. 1979)

એક નિમૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ લાયાણી

‘શબ્દસૃષ્ટિ’ (અંક ૧, ઓક્ટો. ‘૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ ‘આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?’ કે જે એક કોમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છે: ‘(ડૉ. લાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. લાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. લાયાણીના આશવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાંતો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાલશંકર, સિતાંશુનો નામોલ્લેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિ-વાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અતિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કહેલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.’

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ઘણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતો (તેમજ વિવેચન પદ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે-આવે અમારો માત્ર આશવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. ખીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા ખીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને જીહાવોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે. આને સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા પ્રશ્નની પરિભાષા વાપરીને નીચેનાં વિધાનો કરી શકાય.

- (૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણુ છે.
- (૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગળુ છે.
- (૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગળુ છે.
- (૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગળુ સમાજ છે.
- (૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગળુ સાહિત્ય છે.
- (૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગળુ સાહિત્ય છે.
- (૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગળુ સમાજ છે.

આ તો હજુ પણ સરળ છે, ખીજી વિષયો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેવી જ રીતે અણુ, ઇલેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યુક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક-ચિત્ત-સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકાય (જુઓ પ્લાન્કની ક્વોન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બંધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ વેડેલી કૃત 'પોએટિક પ્રોસેસ').

ખીલ્લે એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય સંદર્ભમાં વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે. આને તો સમાજમાં જોવા મળતાં બધાં પરિબળોએ માનવીને માત્ર સંકેતમાં ફેરવી નાખ્યો છે; પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે કચળવા આવી છે. આવની-કાલ વિશે આપણે કશું કહી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નથી. ચારે બાજુ અમાન-વીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આવી પરિસ્થિતિમાં માનવચેતન્યનો મહિમા ગતી વિવેચનાને વિશેષ આવકારવી પડે. વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ-અણુ વિશાળ અર્થમાં. સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અંત માનવી વડે રચાય છે-આટલું જ એને માનવતાવાદી બતાવવા માટે પૂરતું છે. આવા અભિગમને અનુરૂપ આપોહવા સર્જકો ત્યારે કરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશું.

(૨૫-૧૦-૮૨)

સંદર્ભ સૂચિ

- (૧) The New criticism in France - Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના-Edward wasiolek (chicago uni. 1973)
- (૨) Critics of consciousness - Sarah Lowell
- (૩) Textual strategies-Perspectives in Post-Structural Criticism
Ed. Josu'e V. Harari (Cornell uni. Press)
- (૪) Critical Practic-Catherine Belsey (Methuen, London-1980)
- (૫) Structuralism: An Introduction-R. Scholes (Yale uni. 1979)

એક નિમૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

‘શબ્દસૃષ્ટિ’ (અંક ૧, ઓક્ટો. ‘૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ ‘આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આખોડવા છે ખરી?’ કે જે એક કોમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છે: ‘(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાંતો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી ક્લમો આવી પહોંચી છે. લાલશંકર, સિતાંશુનો નામોલ્લેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિવાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અતિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.’

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ધણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતો (તેમજ વિવેચન પદ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે—આવો અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. બીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા બીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને જીહ્વાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે આજે સામાન્ય માનનીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેના વિધાનો કરી શકાય

- (૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણુ છે
- (૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણુ છે
- (૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણુ છે
- (૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણુ સમાજ છે
- (૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણુ સાહિત્ય છે
- (૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણુ સાહિત્ય છે
- (૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણુ સમાજ છે

આ તા હજુ પણ સરળ છે, બીજી વિગતો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેની જ રીત અણુ, ઈનેન્ઝોન, પ્રોટોન, ન્યુક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જન ચિત્ત-સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકાય (જુઓ પ્લાન્કની ક્વાન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બંધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ વહેની દ્વારા 'પોએટિક પ્રે મેસ')

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય સંદર્ભમાં વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે અને તો સમાજમાં જેના મળતા બધા પરિબળોએ માનવીને માત્ર મકેનમાં ફેરવી નાખ્યો છે પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે કળળવા આવી છે આવતી કાલ વિશે આપણે કશું કહી શકીએ એની સ્થિતિમાં નથી ચારે બાજુ અમાન વીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આની પરિસ્થિતિમાં માનવચેતન્યનો મહિમા ગતી વિવેચનાને વિશેષ આવકારની પડે વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવત વાદી હોવો જોઈએ-બહુ વિશાળ અર્થમાં સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અને માનવી વડે રચાય છે-આટલું જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતું છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આબોહના સર્જનશીલ ત્યારે ફરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશું

(૨૫-૧૦-૮૨)

સંદર્ભ સૂચિ

- (૧) The New criticism in France - Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના-Edward wasiolek (chicago uni 1973)
- (૨) Critics of consciousness - Sarah Lowell
- (૩) Textual strategies-Perspectives in Post-Structural Criticism
Ed Josue V Harari (Cornell uni Press)
- (૪) Critical Practice-Catherine Belsey (Methuen London-1980)
- (૫) Structuralism An Introduction-R Scholes (Yale uni 1979)

એક નિમૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

‘શબ્દસૃષ્ટિ’ (અંક ૧, ઓક્ટો. ‘૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ ‘આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?’ કે જે એક કોમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિષ્પન્નનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છે: ‘(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાંતો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાલશંકર, સિતાંશુનો નામોદલેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિ-વાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અતિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.’

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ધણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતો (તેમજ વિવેચન પદ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે-આવે. અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. ખીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા ખીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે આને સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેના વિધાનો કરી શકાય.

- (૧) સાદિય અને સમાજ અલગ અનગ ગણુ છે
- (૨) સાદિય સમાજનો ઉપગણુ છે
- (૩) સમાજ સાદિયનો ઉપગણુ છે
- (૪) સમાજ અને સાદિયનો યોગગણુ સમાજ છે
- (૫) સમાજ અને સાદિયનો યોગગણુ સાદિય છે
- (૬) સમાજ અને સાદિયનો છેદગણુ સાદિય છે
- (૭) સમાજ અને સાદિયનો છેદગણુ સમાજ છે

આ તા ઉચ્ચ પણ સ્તર છે, બીજી વિષયો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેની જ રીત અણુ, ઈને ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યૂક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક ચિત્ત-સર્જનપ્રક્રિયાની રાત કરી શકાય (લુએ પ્યાન્કની કોન્ટન ધિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બંધની ચર્ચા માટે જોર્જ -હેલી ફ્રાન્સ 'પોએટિક પ્રોસેસ')

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા નમ્ર માનવીય મનુર્ભાસા વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે અને ત્યાં સમાજમા જોવા મળતા બધા પરિગ્રથ્યેએ માનવીને માન્ય મનમા ફેરવી નાખ્યો છે, પરિણામે માનવચેતનાની જ્યેન ધીમેધીમે કાળવા આવી છે સ્વાત્તી મલ વિને આપણે વધુ કરી શકીએ એવી સ્થિતિમા નથી ચાહે આજુ અમાન વીંગણુની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આવી પરિસ્થિતિમા માનવચેતન્યનો મહિના પ્રતી વિવેચનાને વિશેષ અનનરવી પડે વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતવાદી દેવો જોઈએ-બહુ નિશાળ અર્થમા સાદિય આખરે તો માનવ માટે છે, અન માનવી વડે રચાય છે-આટલુ જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતુ છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આબોહવા સર્જને ત્યારે કરી અ પછે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીયુ

(૧૫-૧૦-૮૭)

મન્દર્ભાસુચિ

- (૧) The New criticism in France - Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના-Edward wasiolek (chicago uni 1973)
- (૨) Critics of consciousness - Sarah Lowell
- (૩) Textual strategies-Perspectives in Post-Structural Criticism
Ed Josu'e V Harari (Cornell uni Press)
- (૪) Critical Practic-Catherine Belsey (Methuen London-1980)
- (૫) Structuralism An Introduction-R Scholes (Yale uni 1979)

૩૪ . એતદ્ બન્યુઆગી યોગશી

એક નિમૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

‘શબ્દસૃષ્ટિ’ (અંક ૧, ઓક્ટો. ‘૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ ‘આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આભોહવા છે ખરી?’ કે જે એક કોમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિષ્પંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છે: ‘(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાંતો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાલશંકર, સિતાંશુનો નામોદલેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિવાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અતિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.’

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ઘણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતો (તેમજ વિવેચન પદ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે-આવે અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. ખીલ અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા ખીબ કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે આજે સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેના વિધાનો કરી શકાય.

- (૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણુ છે
- (૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણુ છે
- (૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણુ છે
- (૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણુ સમાજ છે
- (૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણુ સાહિત્ય છે
- (૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણુ સાહિત્ય છે
- (૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણુ સમાજ છે

આ તો હજુ પશુ સરળ છે, ખીજી વિગતો હમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેની જ રીત અણુ, ઈનેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યૂક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક ચિત્ત-સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકાય (જુઓ પનાન્કની 'કોન્ટળ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા પચ્ચેના અગ્નિ-ધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ બેલી ફ્રૂટ 'પોએટિક પ્રેસેસ')

ખીજે એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય અન્દર્ભમા વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે આજે તો સમાજમા જોના મળતા બધા પરિબળોએ માનવીને માત્ર મકેતમા ફેરવી નાખ્યો છે, પરિગમે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે કુજળવા આવી છે અવતી કાલક વિશે આપણે કશું કહી શકીએ એની સ્થિતિમા નથી. ચારે બાજુ અમાન વીરણુની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આની પરિસ્થિતિમા માનવચેતન્યનો મહિમા ગતી વિવેચનાને વિશેષ આવકારની પડે વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ-બહુ વિશાળ અર્થમા સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અને માનવી વડે રચાય છે-આટલું જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતું છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આબોહના સર્જનો ત્યારે ફરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશું.

(૨૫-૧૦-૮૨)

સન્દર્ભ સૂચિ

- (૧) The New criticism in France - Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના-Edward wasiolek (chicago uni 1973)
- (૨) Critics of consciousness - Sarah Lowell
- (૩) Textual strategies-Perspectives in Post-Structural Criticism
Ed Josue V Harari (Cornell uni Press)
- (૪) Critical Practic-Catherine Belsey (Methuen,London-1980)
- (૫) Structuralism An Introduction-R Scholes (Yale uni 1979)

એક નિમૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

‘શબ્દસૃષ્ટિ’ (અંક ૧, ઓક્ટો. ‘૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ ‘આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?’ કે જે એક કોમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છે: ‘(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાંતો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી ક્લમો આવી પહોંચી છે. લાલશંકર, સિતાંશુનો નામોદલેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિવાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અતિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.’

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ધણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતો (તેમજ વિવેચન પદ્ધતિ) એવા સાવર્નિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે—આવો અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. બીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા બીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

હોવાથી ડૉ. જોશીના આ મતન્યને અમુક ગીત પ્રતિનિધિરૂપ ગણીને અમે થોડાક સવાનો કરીએ છીએ

૧ એરિસ્ટોટલ અને લોન્ગ્યનસનો ગ્રીક સમાજ, સંસ્કૃતિ અને માહિય નણેય આપણાથી જુદા એક થઈ ગયો ખાસીસ સો વર્ષ પહેલા, ને મીન્ને થઈ ગયો મોજ સો વર્ષ પહેલા એમના સિધ્ધાંતા અને દ્રાવ્ય વિચાર આજના આપણા સાહિયોને લાગુ પાડી શકે, તા પછી ઉઝર પદર મો વરસ પહેલાના ગાળામા કે એની આસપાસ થઈ ગયેના ખયાડા આનંદવર્ધન ને કુન્તક ને એવા ખીમતુ દ્રાવ્યશાસ્ત્ર અત્યારે શુ ઢામ ન લાગુ પડી શકે, જરા અમને સનઅવો, ભલભા? એમનો કયો ગુનો ?

૨ ‘મિથદુત ને ‘શાકુન્તલ’ ને “ઉત્તમરામચરિત્ર”ને ‘સ્વાત્નરામનદત’ ને ‘મૃગ્ય કટિક’ વગેરેને આથમણા દેરોના માપિયે માપીએ અને એમને નાજવે કાટલે જોખીએ એમા આપણને કરો પેટ દુખાવો નથી થતો, તા પછી જિગમણા માપિયા કાટનાથી રોમ્પુપિયર, કાફકા, કામ્યુ, માકવેઝ, ટાગોર કે ઉમાશંકર વગેરેને માપવા જોખનાની ઢાઈ વાત કરે ત્યાર કેમ કફકાટ થાય છે? બાપ, આ તા ભારે અન્યા કરેલાય

૩ પચીસ સો વરસ પહેલાના અહીના પાણિનિએ જે સંસ્કૃત વ્યાસણુ બનાવ્યુ એમા વ્યાકરણના મુળિયાની, ભાષાના બધારણની અને એના તાલાવાણા ઉકેલવાની રીતની એની તા મૂઝ દેખાડી છે કે ઉમણાના જે નણુ દાયતા ભાષાવિચારક માન્ધાતાઓને પણ એની વિચારણા ને પધ્ધતિ સગીત અને માર્ગદર્શક પ્રતીત થઈ છે પદર મો વરસ પહેલાના અહીના ભર્તૃહરિનુ ભાષા દર્શન એ વિષયના આજના અગ્રણીઓને નવી દિશા મીધતુ લાગવા માડ્યુ છે ભારતનો તત્વ વિચાર આને નની ક્ષિતિજે ઉઘાડી રહ્યો છે ત્યારે બાપના, આપણા દ્રાવ્ય વિચારનો માઈ વાકગનો ?

૪ દાકતર જોશીએ પ્રયોગશીલ, પ્રતીખ્વાદી અને અતિઅસ્તિમાદી ટેકનિકો અપનાવતી આપણી આધુનિક રચનાઓને લભય કર, સિતાશુ વગેરેની રચનાઓને પરપરાગત ભારતીય દ્રાવ્યશાસ્ત્ર કેટલુ લાગુ પાડી શકાય એવો સાથક સવાબ દર્શો છે પણ આ અમારા રામે જ બધક ઠાકોર, રાજેન્દ્ર શુક્લ, પ્રિયમન્ત મણિયાંગ લાભય કર દામર, નલિન રાવળ, સિતાસુ યશશ્રદ્ર, રાવજી, ચિતુ મોદી, મુરેશ જોષી, મુરેશ દલાલ, જયત પાઠક-એ અર્વાચીન-આધુનિક સાહિત્યકારોની

૩૬ . એતદ્ બન્યુઆરી ચોરાશી

કૃતિઓને ભારતીય રીતે જોવા તપાસવાનું થોડુંક કઠુનું છે. આમાં અમે ખોટું રવાડે ચડી ગયા છીએ, એમ તમે કહેતા હો, તો પહેલાં તમારે એ બતાવવું પડે કે કાં તો અમારી તપાસ ભારતીય રીતે નહીં, પણ આજની રીતે જ કરવામાં આવી છે, અથવા તો અમે ભારતીય રીત લાગુ પાડી તેથી કૃતિગત સર્જન કર્મને સરખો હિસાબ નથી અપાયો-માછલી અમારી એ જળમાંથી છટકી ગઈ છે. વળી તમારે એ પણ અખતરારૂપે બતાવવું પડે કે આ અમુક રચનાને ભારતીય રીતે અમે તપાસી પણ કશું વળ્યું નહીં. આવું કશું કયાં વિના તમારી આશંકા ઉઠાઈ ન ગણાય, ભલા ?

૫. છેવટે ભારતીય કાવ્ય સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાની વાત : શું સંસ્કારવાનું છે, ભાઈ ? ભારતીય સાહિત્ય વિચાર સાહિત્યની પ્રકૃતિ કે પાયાની સાથે કામ પાડે છે. સાહિત્ય એટલે શબ્દની સૃષ્ટિ : તો શબ્દ કઈ રીતે, એનાં કયા ગુણ-ધર્મોથી સાહિત્યનો શબ્દ બને ? એ શબ્દ લૌકિક અનુભવનું કઈ રીતે રૂપાંતર સાધી અલૌકિક અનુભવની સૃષ્ટિ રચે ? રચનાનો શબ્દબંધ ભાવક-ચિત્તમાં કઈ રીતે કૃતિ બને ? સાહિત્યનો પ્રભાવ અને પ્રયોજન કયાં ? વગેરેની તેમાં ઊંડાણ અને સૂક્ષ્મતાથી શતાબ્દીઓ સુધી વાત થતી રહી છે. અને એ વાત હજારો કૃતિઓના ઝીણવટભર્યા વિશ્લેષણ ઉપર આધારિત છે. ભારતીય વિવેચન પ્રયોગમૂલક હતું, શાસ્ત્રમૂલક નહીં. તો આમાં આપણે તેમની શબ્દને અર્થની શક્તિની વાત સુધારવી પડશે ? અથવા શબ્દાર્થની ગોઠવણીનાં પ્રકારોની ? કે ભાવનિરૂપણ અને રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાની ? એવા વિકલ્પને અવકાશ ખરો કે એ સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાને બદલે આપણે આજના વિવેચનના આપણા ધણા ખ્યાલો બદલવા પડે ? કે તે માટે પહેલાં જેરો કે નોલી કે બિસ્કી જેવા પશ્ચિમવાળાનો ધક્કો જરૂરી ? હાલ તો આટલા સવાલ બસ-પાશેરામાં પહેલી પૂણી. એક ચેતવણી : આમાં અમારો ભારતીય કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશ છે એવું કહેવાથી કશું નહીં વળે. પશ્ચિમના કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશવાળાથી આવું કંઈ રીતે બોલાય ? અને દરેકનો કોઈકનો અભિનિવેશ કે પક્ષપાત-કોઈ પક્ષ તો હોવાનો જ. વર્ગવિહીન સમાજની જેમ પક્ષવિહીન વિચારનું અસ્તિત્વ કેવળ કલ્પનામાં જ છે. ઊભા રહેવું હોય તો ક્યાંક તો ભોંય પર પગ ખોડવા જ પડે. મુશ્કેલી પક્ષપાતથી નહીં, પક્ષાંધતાથી સરજાય છે.

હોવાથી જ નેશીના આ મતન્યને અમુક ગીતે પ્રતિનિધિરૂપ ગણીને અમે થોડાક સનાહો કરીએ છીએ

૧ એરિસ્ટોટલ અને લોન્ગ્યનસનો ગ્રીક સમાજ, સંસ્કૃતિ અને સાહિત્ય તથ્ય આપણાથી જુદાં એક થઈ ગયો ખાસીસ સો વર્ષ પહેલાં, ને ખીજો થઈ ગયો મોગ સો વર્ષ પહેલાં એમના સિધ્ધાંતો અને કાવ્ય વિચાર આજના આપણા માહિત્યોને લાગુ પાડી શકે, તો પછી હજાર પંદર સો વરસ પહેલાના ગાળામાં કે એની આસપાસ થઈ ગયેના બચાડા આનંદનર્ધન ને કુન્તક ને એવા ખીજાનું કાવ્યશાસ્ત્ર અત્યારે સુ કામ ન લાગુ પડી શકે, જરા અમને સનભવો, લાભલા! એમનો કયો ગુનો ?

૨ 'મૈથિલ ને 'શાકુન્તલ' ને "ઉત્તમરામચરિત્ર" ને 'સ્વપ્નરામનદત્ત' ને 'મૃચ્છ કટિક' વગેરેને આથમણા દેગોના માપિયે માપીએ અને એમને નાજવે કાટલે જોખીએ એમા આપણને કરો પેટ દુખાવો નથી થતો, તો પછી જગમણા માપિયા કાટલાથી શેકસુપિયર, કાફરા, કામ્યૂ, માકવેઝ, ટામેર કે ઉમાશંકર વગેરેને માપવા જોખવાની કોઈ વાત ડરે ત્યાર કેમ ફફડાટ થાય છે ? જાણુ, આ તો ભારે અન્યા હોવાય

૩ પચીસ એ વરસ પહેલાના અહીંના પાણિનિએ જે સંસ્કૃત વ્યાસ રણ બનાવ્યું એમા વ્યાકરણના મુળિયાની, લાપાના બધારણની અને એના તાણાવાણા ઉકેનવાની રીતની એરી તા સૂઝ દેખાડી છે કે હમણાના બે તથ્ય દાયમના લાપાવિચારક માન્યાતાઓને પણ એની વિચારણા ને પદ્ધતિ સંજીન અને માર્ગદર્શક પ્રતીત થઈ છે પંદર સો વરસ પહેલાના અહીંના ભર્તૃહરિતુ લાપા દર્શન એ વિષયના આજના અગ્રણીઓને નહીં દિશા ચીધતુ લગવા માડ્યું છે. ભારતનો તત્ત્વ વિચાર આજે નહીં ક્ષિતિજે ઉઘાડી રહ્યો છે ત્યારે આપણા, આપણા કાવ્ય વિચારનો કાંઈ વાકગનો ?

૪ દાકતર નેશીએ પ્રયોગશીલ, પ્રતીકવાદી અને અતિઅસ્તિવાદી ટેકનિકો અપનાવતી આખણી આધુનિક રચનાઓને લાભશકર, સિતાશુ વગેરેની રચનાઓને પરપરાગત ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય એવો સાશક સવાબ કયો છે પણ આ અમારા રામે જ બક ઠાકોર, રાજેન્દ્ર શુક્લ, પ્રિયકાન્ત મણિયાળ લાભશકર ઠાકર, નલિન રાવળ, સિતાશુ યશશંકર, રાવળ, ચિત્ર મોદી, સુરેશ જોષી, સુરેશ દલાલ, જયંત પાઠક-એ અર્વાચીન-આધુનિક સાહિત્યકારોની

૩૬ : એતદ્ જનનુઆરી ચોરાશી

કૃતિઓને ભારતીય રીતે જોવા તપાસવાનું થોડુંક કઠુનું છે. આમાં અમે ખોટું રવાંડે ચડી ગયા છીએ, એમ તમે કહેતા હો, તો પહેલાં તમારે એ ખતાવવું પડે કે હાં તો અમારી તપાસ ભારતીય રીતે નહીં, પણ આજની રીતે જ કરવામાં આવી છે, અથવા તો અમે ભારતીય રીત લાગુ પાડી તેથી કૃતિગત સર્જન કર્મને સરખો હિસાબ નથી અપાયો-માછલી અમારી એ જળમાંથી છટકી ગઈ છે. વળી તમારે એ પણ અખતરારૂપે ખતાવવું પડે કે આ અમુક રચનાને ભારતીય રીતે અમે તપાસી પણ કશું વળ્યું નહીં. આવું કશું કયાં વિના તમારી આશંકા હવાઈ ન ગણાય, ભલા ?

૫. છેવટે ભારતીય કાવ્ય સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાની વાત : શું સંસ્કારવાનું છે, ભાઈ ? ભારતીય સાહિત્ય વિચાર સાહિત્યની પ્રકૃતિ કે પાયાની સાથે કામ પાડે છે. સાહિત્ય એટલે શબ્દની સૃષ્ટિ : તો શબ્દ કઈ રીતે, એનાં કયા ગુણ-ધર્મેથી સાહિત્યનો શબ્દ બને ? એ શબ્દ લૌકિક અનુભવનું કઈ રીતે રૂપાંતર સાધી અલૌકિક અનુભવની સૃષ્ટિ રચે ? રચનાનો શબ્દબંધ ભાવક-ચિત્તમાં કઈ રીતે કૃતિ બને ? સાહિત્યનો પ્રભાવ અને પ્રયોજન કયાં ? વગેરેની તેમાં જિંઝાણ અને સૂક્ષ્મતાથી શતાબ્દીઓ સુધી વાત થતી રહી છે. અને એ વાતે હજારો કૃતિઓના ઝીણવટભર્યા વિશ્લેષણ ઉપર આધારિત છે. ભારતીય વિવેચન પ્રયોગમૂલક હતું, શાસ્ત્રમૂલક નહીં. તો આમાં આપણે તેમની શબ્દને અર્થની શક્તિની વાત સુધારવી પડશે ? અથવા શબ્દાર્થની ગોઠવણીનો પ્રકારોની ? કે ભાવનિરૂપણ અને રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાની ? એવા વિકલ્પને અવકાશ ખરો કે એ સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાને બદલે આપણે આજના વિવેચનના આપણાં ઘણાં ખ્યાલો બદલવા પડે ? કે તે માટે પહેલાં જેરો કે નોલી કે બિસ્ક્રી જેવા પશ્ચિમવાળાનો ધક્કો જરૂરી ? હાલ તો આટલા સવાલ બસ-પાશેરામાં પહેલી પૂણી. એક ચેતવણી : આમાં અમારો ભારતીય કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશ છે એવું કહેવાથી કશું નહીં વળે. પશ્ચિમના કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશવાળાથી આવું કંઈ રીતે બોલાય ? અને દરેકનો કોઈકનો અભિનિવેશ કે પક્ષપાત-કોઈ પક્ષ તો હોવાનો જ. વર્ગવિહીન સમાજની જેમ પક્ષવિહીન વિચારનું અસ્તિત્વ કેવળ કલ્પનામાં જ છે. જિભા રહેવું હોય તો ક્યાંક તો ભોંય પર પગ ખોડવા જ પડે. મુશ્કેલી પક્ષપાતથી નહીં, પક્ષાંધતાથી સરખાય છે.

‘કથાવિવેચન પ્રતિ’ વિશે / શિરીષ પંચાલ

કથાસાહિત્યની વિવેચના અન્ય સ્વરૂપોની તુલનાએ અલ્પસરવ હોવાની ફરિયાદ રેને વેલેકે અને ઓસ્ટીન વોરેને દાયકાઓ પહેલા કરી હતી. પશ્ચિમમાં તો પરિસ્થિતિ ત્યાર પછી સુધરી છે, ખાસ તો વિવેચનને નવેસરથી વિચાર કરવાની ફરજ પડે એની નવલકથાઓ સખવાને કારણે આ ઉપરાંત સાહિત્યને સમજવાના-ચકાસવાના લિન્ન લિન્ન દષ્ટિકોણો પણ વિદ્યમાન હતા. ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવલકથાની અને તેના વિવેચનની દરિદ્રતાની ફરિયાદ સુરેશ જોષીએ પચીસેક વર્ષ પહેલા કરી હતી પણ આજે આપણી પરિસ્થિતિ હરખાઈ જીડીએ તેની નથી. આવા સંજોગોમાં પ્રમોદકુમાર પટેલ ‘કથાવિવેચનપ્રતિ’ પુસ્તક લઈને આવે છે અને પુસ્તક વાંચ્યા પછી આપણને અતિશય આનંદ ન થાય પણ તૃપ્તિ થાય છે, એ તૃપ્તિને આનંદ આપણી તો મોટી મૂડી. આ ગ્રંથમાં સૈદ્ધાંતિક લેખો, ઐતિહાસિક લેખો અને કૃતિનિષ્ઠ લેખો હોઈ લેખકની ભૂમિકાને જુદી જુદી રીતે ચકાસી જોવાની એક તક આપણને પ્રાપ્ત થઈ છે નવલકથાની કળા : એની રૂપરચનાના પ્રશ્નો’ જેવા સૈદ્ધાંતિક લેખને કોમોટીએ ચકાવવા માટે ‘કનૈયાલાલ મુનશી આજે’, ‘માનવચિંતન ચક્રોળ’ (મળેલા ૭૫), ‘આધુનિક યુગની સંધિકાએ જીભેલા જનપદની કથા’ (ઉપરવાસ-સહવાસ-અંતરવાસ) જેવા લેખો છે, તો ‘ટૂંકી વાર્તાની વિભાવના’ જેવા સૈદ્ધાંતિક લેખોને કોમોટીએ ચકાવવા માટે ‘ધૂમકેતુની નવલિકાઓ’, ‘મડિયાત્રુ નવલિકા સાહિત્ય’, ‘જયંત ખત્રીનું’ વાર્તાવિશ્વ’; તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ’, ‘ધી ગુડ’, ‘કાગડો’ અને ‘સરકસના કૂવામાં કાગડાઓ’ જેવી ટૂંકી વાર્તાની સમીક્ષાઓ આપવામાં આવી છે.

નવલકથા જેવા સ્વરૂપની ચર્ચાવિચારણા કરવામાં તેની સ્વરૂપગત લાક્ષણિકતાઓને કારણે થોડી મુશ્કેલીઓ હોવા છતાં પ્રમોદકુમાર પટેલ ‘નવલકથાની કળા : એની રૂપરચનાના પ્રશ્નો’ જેવા પ્રશ્ન ચર્ચાવા તૈયાર થયા અને એ રીતે પડકાર ખીંચે છે. મોટે ભાગે તેમનો અભિગમ નવલકથાને રૂપરચનાવાદી ભૂમિકાએથી તપાસનારો છે. આનો અર્થ એવો નથી કે તેઓ ‘દર્શન’, ‘રહસ્ય’ જેવી સંજ્ઞાઓને પોતાના ક્ષેત્રની બહાર રાખે છે આરભમાં જ ‘વાર્તાવસ્તુના વ્યાપમાં

માનવ અસ્તિત્વનાં રહસ્યોની શોધ' રહેલી છે એવી સ્પષ્ટતા કરવામાં આવેલી છે. અહીં 'રહસ્ય' શબ્દ 'દર્શન'ના વિકલ્પે પ્રયોજ્યો હોય એમ લાગે છે. પણ સાથે જ નવલકથાના માધ્યમ પર એટલો જ ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. વર્તમાન નવલકથાકારો અસ્તિત્વની, ભાષાના પુનર્વિધાનની' વાત કરે છે. અહીં આપણે એટલી સ્પષ્ટતા કરીએ કે વર્તમાન નવલકથાકારોથી એમને ભારતીય નહીં પણ પાશ્ચાત્ય નવલકથાકારો અભિપ્રેત છે. વળી ખીજે એક પ્રશ્ન એ થાય કે નવલકથામાં ભાષાનું પુનર્વિધાન કેટલે અંશે થઈ શકે? લિરિકલ નોવેલમાં આ જેટલું શક્ય છે તેટલું ખીજા ઢાળાની નવલકથાઓમાં શક્ય છે ખરું અને જો શક્ય હોય તો ભાષાનું આ પુનર્વિધાન લેખક જેવી રીતે કરે છે તેની ચર્ચા થવી જોઈએ. જ્યાં પોલ સાત્રે આદ્યેર કામ્યૂની 'ધ આઉટ-સાઈડર'ની ચર્ચા આ રીતે કરી છે તે અહીં યાદ આવે. જો કે આ લેખના અન્તે ભાષા ઉપર આટલો બધો ઝોક રહેતો નથી. 'સાહિત્યસર્જનની પ્રક્રિયા ઠીક ઠીક અંશે અચેતનના સ્તરે ઢંકાયેલી રહે છે. ભાષાની જે કોઈ તરેડ બંધાય છે શૈલીનું જે એક સંવાદી રૂપ રચાય, તે કંઈ નરી ભાષાક્રીય સંપ્રજ્ઞતાનું પરિણામ ન હોઈ શકે. શૈલી અને રૂપવિધાન ભાષાક્રીય સંપ્રજ્ઞતાથી અલગ એવી કોઈ ચૈતસિક સંચલના જેડે માર્મિક રીતે સંકળાય છે. એની પૂરી ઓળખ કે વ્યાખ્યા ભાષાથી નિરપેક્ષ રીતે ન થઈ શકે. પણ એની ચૈતસિક ગતિશીલતા વિના શૈલી અને રૂપના નિયામક તંત્રનો ખીજો ખુલાસો મળવો મુશ્કેલ છે.' (પૃ. ૧૬)

આ ભૂ મિકા ઉપરાંત પ્રમોદકુમાર પટેલ નવલકથા જેવા સ્વરૂપને, તેના સ્વરૂપગત વિકાસને 'આધુનિક સમાજ અને સંસ્કૃતિની ગતિવિધિ સાથે ઊંડેઊંડે સજીવ રીતે સંકળાયેલો માને છે. આમ નવલકથાને તેઓ સામાજિક સન્દર્ભથી અસ્પૃશ્ય રાખવા માગતા નથી. પણ સાહિત્યકૃતિમાં આવી સાંસ્કૃતિક ગતિવિધિઓ દર વખતે આંગળી ઝીંધીને ખતાવી શકાય એવી નથી હોતી. આવા ઐતિહાસિક સન્દર્ભને કારણે કૃતિમાં લેખકનો 'ફીટીકલ વોઈસ' પ્રમોદકુમાર પટેલને સંભળાય છે. જો કે રૂપરચનાવાદી વિવેચન કેટલે અંશે આ 'ફીટીકલ વોઈસ'ને ચલાવી લે એ પ્રશ્ન છે. વળી આવો અવાજ માત્ર આપણા જમાનાની વિશેષતા નથી. તેવી જ રીતે એવું કહી ન શકાય કે 'આજની નવલકથા, આ રીતે, આપણા યુગની ચેતનાથી અંકૃત થતી રહી છે.' કોઈ પણ ગાળાની નવલકથા-નવલકથા જ આ શા માટે, બધા જ સાહિત્યકારો-જો તે જમાનાની ચેતનાથી અંકૃત થતી જ રહી છે.

નવલકથાની રચનાપ્રક્રિયાને પ્રમોદકુમાર પટેલ કાવ્યની રચનાપ્રક્રિયાને સમાન્તરે મૂકી જુએ છે. જ્યોર્જ વહેલીએ 'ધ પોએટીક પ્રોસેસ'માં કાવ્યખીજ કવિચિત્તમાં

જન્મ પછી શું બને છે એનો મમર્શ અહેવાલ આપ્યો છે. ઈશ્વર આ જ પ્રકારનો અહેવાલ આ શબ્દોમાં મળે છે. 'દરેક નવલકથાની સ્થિતિ એ એક જીવંતતા વિશ્વની પ્રક્રિયા માન છે સર્જક સામે આરંભમાં ડગાડ રડસગમય લાગતા પાનપ્રસંગ કે પરિસ્થિતિનો ધૂધળો અણસાર હોય છે કે આઠો પાતળો નડનોય હોય, પણ એ તો એક પ્રસ્થાનબિંદુ માત્ર છે' (પૃ. ૯) આ જ લેખમાં આગળ ઉમાશંકર ભેળીને અનુસરીને તેઓ કહે છે. 'કદાચ નવલકથાકાર પ્રથમ જે કથાસામગ્રી સીકારી તેમજ રહસ્યની આછી આછી આખી તન થઈ હતી, અને સમગ્ર રૂપરચનાને અંતે એ રહસ્યનું પૂર્ણ ઉદ્ઘાટન થતું હતું, એમ નિરાકરણ કરી મઝાય' (પૃ. ૧૨) રૂપ-રચનાવાદી ભૂમિદાએ નવલકથાનો નિચાગ ડરનાગ નિવેચક નવલકથાને લિંગિત્વી સમાન્તરે તેને સ્થાપવાનો એક યા બીજી રીત પ્રચલન કરતા હોય છે તેની પ્રતીતિ આમ આછી મળી રહે છે પણ આમ કરવા જતા નવલકથાના 'મુત, લાયકીક' સ્વરૂપને અન્યાય થવાનો પણ સંભવ રહેલો છે.

નવલકથા અને મીઠાઈ કઈ ગીત જુદા પડે છે તેની ચર્ચા વિગતે અહીં થઈ છે પણ 'સમય'નો પ્રશ્ન વિગતે ચર્ચાયો નથી જો કે આ પ્રશ્નને પ્રમોદકુમાર પટેલ વાસ્તવ-અહણ સાથે સાદબંધ છે વિગત ચર્ચા થઈ હોત તો સતર્પક નીવડત એવી આશા આથી જન્મી નવલકથા કે પછી કોઈ પણ કૃતિ પગલે *pragya* ધોરણે સંભરી નથી શકતા અને એટલે જ નવલકથાના પ્રતીકવાદી કથનપદ્ધતિ સીકાર્ય કે સીની કથનપદ્ધતિ એનો આક્રમ ઉતર પ્રમોદકુમાર આપી રાખ્યા નથી આપ્યો હોત તો આત્મચિત્ર ધારણો જિગ કરવાના આરોપ તેમના પર મૂકી શકાત આવી પરિસ્થિતિમાંથી બચવાનો એક જ માર્ગ—'સર્જક માનવ પરિસ્થિતિ (કે માનવનાસ્તવિકતા)ના કયા ખંડને કયા સ્તરેથી સ્પર્શે છે અને એ પ્રકૃતિમાં તેની કથનરીતિ કેટલી કાર્યક્ષમ નીવડી છે, તેની આગળ કરવાનો છે.' તેની જ રીતે કૃતિની ઉપરચનાને અર્થબોધ, વાસ્તવિકતા, પરિપ્રેક્ષ્યન, પ્રશ્નો સાથે નાકળી અને એને કારણે તેઓ આ માન્યતા પર જઈ પહોંચ્યા—'વાસ્તવિકતાની વિગતાની પસંદગી અને ગોઠવણીનું પ્રશ્ન છે અભિવ્યક્તિ અને સૌનીના રૂપો સાથે સીના સંક્રમણ જાય છે'

આપા જ એક સન્દર્ભના પ્રમોદકુમાર પટેલ માર્ક ગોરરને ટેકનિક વિગતે ખ્યાલ પુરસ્કારે છે પણ ટેકનિકને અર્થ અનુસાર બનીને કરવામાં આવ્યે નથી ટેકનિક સાથે કથનકેન્દ્ર, પાનાખન, મૂલ્યબોધના પ્રશ્નોને નાકળીનાં આવ્યા છે માર્ક ગોરર પુસ્તક ખ્યાલ જ તેમને કૃતિમાં સર્જકની અનુપસ્થિતિની વિભાવના નુકીલઈ જાય છે જો કે આ ભૂમિદા સાથે અગાઉના ક્રીકલ વોઈસ'ની ભૂમિનાનો

મેળ ખાતો નથી. વળી ફ્લોબેરની મહત્વાકાંક્ષા ‘a book about wrathing’ લખવાની હતી એ વાત પ્રમોદકુમાર ટાંકે છે અને એને તેઓ સમર્થન આપતા હોય તે રીતે. પણ ફ્લોબેરની એ મહેત્ત્વ નવલકથા જેવા સ્વરૂપમાં કદી ન ફળે. એલિયટ જેવાએ પણ કવિતામાં અભિવ્યક્તિની નવીનતા સાથે કથયિતતાની નવીનતાનો આગ્રહ રાખ્યો જ હતો. ફ્લોબેર, શોરર જેવા નવલકથાની એક દિશા ચીંધે છે એની ના નહીં, પણ એ એક માત્ર દિશા નથી. જે કે આ મુદ્દાનો ખ્યાલ પ્રમોદકુમારને છે તો ખરો જ.

નવલકથાના વૈવિધ્યને કેન્દ્રમાં રાખીને વિશાળ ભૂમિકા પર નવલકથાનો વિચાર કરવાને કારણે પ્રમોદકુમાર કેટલીક મુશ્કેલીઓમાંથી બચી ગયા છે. ‘દરેક કથાવિશ્વનું મૂળ પ્રયોજન અને તેનું નિર્માણ જુદી જુદી રીતનું સંભવે છે. એ દરેકમાં જીવનની વાસ્તવિકતાનું જુદું જુદું રૂપ વ્યક્ત થાય છે...એ રીતે જેતાં દરેક fictional mode વાસ્તવિકતાને અમુક જ સ્તરેથી ભેદે છે અને છેદે છે... આથી રસાનુભવની ખાખતમાં વિવિધ કાટિનાં આ કથાવિશ્વો આગવા આગવા પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે.’

આનો અર્થ એ થયો કે દરેક કથાસ્વરૂપના આગવા પ્રશ્નો છે—એક પ્રકારના પ્રશ્નોને ખીળ પ્રકારના પ્રશ્નો સાથે ગૂંચવી મારવાની પ્રવૃત્તિને કારણે યુ. વિવેચન ‘આરબકતાભયું’ બની ગયું લાગે અથવા પ્રમોદકુમારના શબ્દોમાં ‘આવા પ્રશ્નો વિશે સલામ બન્યું નથી એમ લાગે.’

પણ આ ભૂમિકાને ખુદ પ્રમોદકુમાર સાધન ટકાવી શકતા નથી. મુનશીના ‘સન્દર્ભ’ તેઓ કહે છે: ‘નવલકથાની સૃષ્ટિનો critical voice એમાં ઉદ્ભવતો નથી’ પણ આ critical voiceની ઉપસ્થિતિ કે અનુપસ્થિતિ કૃતિને તારી ન શકે કે ડૂબાડી ન શકે. સુરેશ જેષીની ‘વિદુલા’માં તેમને આ અવાજ સંભળાયો અને ‘મરણોત્તર’માં ન સંભળાયો એનું મૂળ કારણ પણ એ બે સૃષ્ટિમાં રહેલી રહેલી ભિન્નતા હતી એનો ખ્યાલ વિસરાઈ ગયો લાગે છે.

ખીળ એક મહત્ત્વના સૈદ્ધાન્તિક લેખ ‘સાંપ્રત ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી ઉપસતો નૈતિકતાનો ખ્યાલ’માં નૈતિકતાનો અંકુચિત અર્થ કરવામાં આવ્યો નથી. આભાસી અદ્યતનતા ધરાવતી ગુજરાતી નવલકથાઓમાંની એક મહત્ત્વની નબળી કડી પ્રમોદકુમાર પકડી શક્યા છે: ‘પણ આવી કથાઓમાં રોમાંચક પ્રસંગોની કૃતક યોજના જ લેખકના આશયની ચાડી ખાય છે.’ (૪૭) આગલા લેખની જેમ અહીં પણ તેઓ

વળી વળીને 'ભાષારચના'ના મુદ્દા પર જઈ ચઢે છે સર્જક તરીકેની એની પ્રામાણિક રોધ અને અર્જનનાં પહેલા એંધાણ, તેણે સિદ્ધ કરવા ધારેલી નવી ભાષારચનામાં મળે છે 'આની ચક્રાસણી તો ટૂંતિનિષ્ઠ વિવેચના દ્વારા જ થઈ શકે નૈતિકતા વિશેનો પ્રમોદકુમારનો ખ્યાલ વધુ ઉદાર અને એટલા માટે સ્વીકાર્ય છે: 'વ્યક્તિ પોતાની આસપાસના જગત સાથે કેવો સમ્બન્ધ પ્રગટ કરે છે તેમાં તેની નૈતિકતાની ભૂમિકા પડેલી છે' (પૃ. ૪૭) સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ, ખાસ તો 'અપિ ચ' અને 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ'ના સન્દર્ભે ચર્ચા કરતી વખતે લેખકનો અભિગમ તેમને *amoral*- નૈતિક તાટસ્થ્યવાળો લાગ્યો છે, પણ પ્રમોદકુમારે પોતે ઉપર બાંધેલી વિભાવનાના સન્દર્ભે નુ જો ની વાર્તાઓને લાગ્યે જ *amoral* કહી શકાય

પ્રમોદકુમાર પટેલ રૂપરચનાવાદની ભૂમિકાએથી નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાની ચર્ચા કરતા હોવા છતાં ટૂંતિનિષ્ઠ ચર્ચામાં તેઓ ઐતિહાસિક અભિગમને ફગાવી દેતા નથી 'મળેના જીવ'ની ચર્ચા આનું એક ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે પન્નાલાલ પટેલની શક્તિમર્યાદાને તેઓ પુરોગામી નવલકથાકારોના સન્દર્ભે ચર્ચે છે-જો કે આ ટૂંતિની સમીક્ષા કરતી વખતે રૂપરચનાવાદી અભિગમ કસોટીએ ચઢેલો છે. જે વિવેચક માર્કસોરન કથિત ટેકનિકનો પુરસ્કાર કરતા હોય તે વિવેચક સામાન્ય રીતે રોમેન્ટિક શૈલીના સર્જકશક્તિનો મહિમા ગાય નહીં. 'તેમના યોગિયામાં રહેલો કતાકાર જ્યારે અક્ષરદેહે પ્રગટ થયો ત્યારે ઉધડિયા-જોગીપરાને સમસ્ત લોક જાણે કે આળસ મરડીને બેઠો થયો' વળી આના જ સન્દર્ભમાં ટૂંતિની સમીક્ષાને અન્તે જે મહિમાઓ આવે છે ('ગુજરાતી સાહિત્યની પ્રશિષ્ટ ટૂંતિ' 'અનોખો ચેતોહર આલિંગાર', 'નિરાણીસૃષ્ટિ', 'એમાં કળાની વાસ્તવિકતા છે') તે ખૂંચે છે. એટલું જ નહીં પણ અવારનવાર જે 'ભાષાના પૂનર્વિધાન'ની વાત થતી હતી તે પણ અહીં જોવા મળતી નથી

'ટૂંકી વાર્તા' વિરોધે સૈદ્ધાન્તિક લેખ બે ભૂમિકાને સ્પર્શે છે, એક બાજુએ તે આધુનિક ગુજરાતી નવલિકાના પ્રશ્નો ચર્ચે છે અને બીજી બાજુએ તે ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપની ચર્ચા કરે છે. આધુનિક ટૂંકી વાર્તાની ચર્ચામાં થોડી મુશ્કેલી છે-સુરેશ જોષી, દિસોર જાદવ, મધુરાય વગેરેની વાર્તાઓના સન્દર્ભમાં તેઓ કહે છે: 'બે સૂરજમુખી અને', 'કીડી કેમેરા અને નાયક'.....જેની ટૂંતિઓ ટૂંકી વાર્તા વિરોધી આપણી સમજને સાચે જ પડકારે છે. એ રચનાઓને ટૂંકી વાર્તા તરીકે, સિદ્ધ થયેલી ટૂંકી વાર્તાઓ તરીકે ઓળખાવે એટલે આ સ્વરૂપ વિરોધી તમારે તમારી વિભાવના બાંધી આપવાની અપેક્ષા જાળી થશે જ. (પૃ. ૨૪)

આ વિધાનનો એક અર્થ એવો પણ થાય કે આ વાર્તાને ટૂંકી વાર્તા તરીકે સ્થાપવા માટે ટૂંકી વાર્તાની વિભાવના સ્થાપવી પડે. પણ એ ટૂંકી વાર્તાની વિભાવનામાં ધારો કે ધૂમકેતુ, રા. વિ. પાઠક ન આવે તો શું એમ માનવું કે ધૂમકેતુની, પાઠકની વાર્તાઓ ટૂંકી વાર્તા જ ન હતી. જેવી રીતે આપણે નવલકથાને વિશાળ ભૂમિકાએ મૂકીએ છીએ તેવી જ રીતે ટૂંકી વાર્તાને પણ એવી વિશાળ ભૂમિકાએ સ્થાપવાની રહે—મોપાસાના ગળે એજોવની વાર્તાઓને તપાસી ન શકાય. ગુજરાતી પ્રયોગશીલ વાર્તાઓને સમકાલીનોએ શંકાની નજરે જોઈ છે પણ એમ તો નવા પ્રયોગો સામે શંકાની નજરે કયા જમાનામાં જોવામાં આવ્યું નથી.’

જો નવલકથા જેવા સ્વરૂપમાં રૂપરચનાનો મહિમા થયો હોય તો ટૂંકી વાર્તા જેવા (પ્રમાણમાં શિસ્તની અપેક્ષા વધુ રાખતા સાહિત્ય પ્રકાર) સ્વરૂપમાં તો રૂપરચનાને સ્વીકાર્યા વિના ચાલે જ નહીં, પરિણામે ‘આરંભના ખંડમાં જ ભાષા, શૈલી અને રચનાવિધાનના સ્તરેથી કૃતિમાં વ્યક્ત થનારા ભાવજગતનું વિશિષ્ટ રૂપ ઓળખાવા લાગે છે, વાસ્તવિકતાનું કયા સ્તરેથી લેખક ગ્રહે છે તેનો અણસાર એમાં મળવા માંડે છે.’ (૨૯) પણ સાથે સાથે કળાની પ્રયોજનવાદી વિચારસરણીનો સ્વીકાર પણ અહીં થવા પામ્યો છે: કળાનું કાર્ય જીવનનાં ગૂઢ રહસ્યો પ્રકાશિત કરી આપવાનું છે, અને આકૃતિની મિમિત દ્વારા જ એ શક્ય બને છે.’ આ વિધાન એક સમાધાનકારી વલણનું વાચક છે, કહે કે નર્મો રૂપરચનાવાદ હવે શક્ય રહ્યો નથી. સાથે સાથે અહીં સ્પષ્ટ થાય છે કે જીવનનાં રહસ્યો—પ્રચલિત સંજ્ઞા વાપરીને કહેવું હોય તો દર્શન—લક્ષ્ય છે જ્યારે રૂપરચના એ સિદ્ધ કરવાનું સાધન છે.

ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાની જુદી જુદી વિચારસરણીઓ અને એસથેટિક્સના પ્રશ્નોની યોગ્ય પર્યેષણા કરી હોય તથા ઉત્તમ કળાકૃતિઓનો આસ્વાદ કર્યો હોય તેની વિવેચના જ આવે તો પ્રમાણભૂત બની રહે. પ્રમોદકુમાર પટેલની વિવેચના આવી પ્રમાણભૂતતાનો પરિચય કરાવે છે. ધૂમકેતુ, મડિયા કે જયંત ખત્રીની વાર્તા-કળાની તેમના દ્વારા થયેલી ચર્ચા આંશરૂપ છે. ધૂમકેતુનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કરતાં તેઓ કહે છે: ‘ધૂમકેતુની નવલિકામાં આધુનિક નવલિકાનાં અને સાથે સાથે જ લોકકથાનાં તત્ત્વો’ રહેલાં છે. ધૂમકેતુની કેટલીક વાર્તાઓ વિશે તેમની સાથે આપણને મતભેદ હોઈ શકે. મડિયાના સન્દર્ભે તેમનું તારણ ધણાને સ્વીકાર્ય બની રહેશે; જો માનવઅનુભૂતિનાં મહાન સંકુલ સ્તરોને ભેદવાનો કોઈ પ્રશ્ન તેમની સામે આવ્યો હોત કે કૃતિની વ્યંજનક્ષમ વસ્તુને વિશેષ પરિમાણ આપવાનો સહેજ સંકલ્પ કર્યો હોત તો ટેકનિક જેવી વસ્તુનો સ્વીકાર કરવાનો કદાચ તેમને પ્રસંગ આવ્યો હોત.

પણ નવલિકામાં વાર્તાતત્ત્વ પર જ તેઓ વિશેષ મહાર રાખતા ગયા. પરિણામે તેમની મોટા ભાગની કૃતિઓ આજે નીરસ અને નિઃપ્રાણુ લાગે છે.' (૧૪૮)

ટૂંકો વાર્તાના કેટલાક નમૂનાઓ લઈને ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ પ્રશંસનીય છે, ખાસ તો દુર્બોધ ગણાતી વાર્તાઓની ચર્ચાનો. આવી કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચાઓ જેમ જેમ વધુ થતી રહેશે તેમ તેમ આપણા સિદ્ધાન્તો વધુ સ્પષ્ટ થતા જશે.

આવા સારા લેખોનું હીર ઝાંખું કરનાર પુનરાવર્તનોમાં રાચતી ઘેલી છે, આનો એક નમૂનો જોઈએ:

‘દરેક મહાન નવલકથાકારનું વિશ્વ નિરનિરાળું જ રહ્યું છે. દરેક પ્રતિભાશાળી સર્જક એની પૂર્વે રજૂ થયેલી વાસ્તવિકતાથી કંઈક અણબધુપણે કંઈ સંભાનપણે અનોખું પાસું સ્પર્શવા ચાહે છે. અને, એ માટે તે આકાર અને શૈલી પરત્વે એક નવો જ અભિગમ કેળવે છે.’ (પૃ. ૭)

આ જ પરિચ્છેદમાં તેઓ આગળ કહે છે :

‘પુરોગામી નવલકથાકારોએ ત્રીલેખી વાસ્તવિકતા કરતાં પોતે જરા જુદા કોણથી એને નિહાળી રહ્યો છે, માટે એ પુરોગામી નવલકથાઓની સંસિદ્ધ રચનારીતિ તેને પર્યાપ્ત નીવડશે નહિ, એવી કંઈ સંભાનતાથી તે આગતી રીતિની ઓળ કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે.’

‘કથાવિવેચન પ્રતિ’ જેવા વિવેચન સંગ્રહો વધુ ને વધુ લખાય એ માટે ગુજરાતી નવલકથા-વાર્તા વધુ મહારશે એવી આશા અન્તે રાખીએ.

(૨૩-૧૨-૮૩)

૪૪ : એતદ્ જન્મુઆરી ચોરાશી

પણ નવલિકામાં વાર્તાતત્ત્વ પર જ તેઓ વિશેષ મદાર રાખતા ગયા. પરિણામે તેમની મોટા ભાગની કૃતિઓ આજે નીરસ અને નિષ્પ્રાણ લાગે છે' (૧૪૬)

દ્રેકા વાર્તાના ઢેટલાક નમૂનાઓ લઈને ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ પ્રશંસનીય છે, ખાસ તો દુર્બોધ ગણાતી વાર્તાઓની ચર્ચાનો. આવી કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચાઓ જેમ જેમ વધુ થતી રહેશે તેમ તેમ આપણા સિદ્ધાન્તો વધુ સ્પષ્ટ થતા જશે.

આવા સારા લેખોનું હીર આખું કરનાર પુનરાવર્તનોમા રાચતી હોય છે. આનો એક નમૂનો જોઈએ:

‘દરેક મહાન નવલકથાકારનું વિશ્વ નિરનિરાળું જ રહ્યું છે. દરેક પ્રતિભાશાળી સર્જક એની પૂર્વે રજૂ થયેલી વાસ્તવિકતાથી કંઈક અણબણપણે કંઈ સભાનપણે અનોખું પાતું સ્પર્શવા ચાહે છે. અંત, એ માટે તે આકાર અને શૈલી પરત્વે એક નવો જ અભિગમ ટેળવે છે’ (પૃ. ૭)

આ જ પરિવર્તનમાં તેઓ આગળ કહે છે :

‘પુરોગામી નવલકથાકારોએ ઝીલેલી વાસ્તવિકતા કળતા પોતે જગ જુદા કોણથી એને નિહાળી રહ્યો છે, માટે એ પુરોગામી નવલકથાઓની સંસિદ્ધ રચનારીતિ તેને પર્યાપ્ત નીવડશે નહિ, એવી કંઈ સભાનતાથી તે આગલી રીતિની ખોજ કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે.’

‘કથાવિવેચન પ્રતિ’ જેવા વિવેચન સંગ્રહો વધુ ને વધુ લખાય એ માટે યુજગતી નવલકથા-વાર્તા વધુ રહ્યોરો એવી આશા અન્તે રાખીએ.

(૨૩-૧૨-૮૩)

૪૪ : એતદ્ જાનુઆરી મોરારી

गणेश देवी
‘ध द्रौपद्य’ विम
१ १

शिरीष पञ्चाक्ष
कृतिनी उपरम्भनाथी कृतिना विधत्त मुधी
११

द्विचिह्नस्य सायाष्टी
ज्येष्ठ निर्भूत आश म
३५

शिरीष पञ्चाक्ष
‘कथाविमेषन प्रति’ विशे
३८

એતદ્ : અગણોતેર

એતદ્ : અગણોતેર

ફેબ્રુઆરી ૧૯૭૧

વર્ષ ૧૯૭૧

અંક ૧ અગણોતેર

ત્રીજી સુરેશ હ. ભેલી-પુર/નૂતન સોસાયટી, ફતેહગઢ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
સહકારી શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
પગમર્શદેશ હિમ્મત ઝવેરી ગણિત શાલો જયત પારેખ
અગ્રપાઠકીય પદ-ચવડાર શિરીષ પંચાલને મરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પાંચમીએ પ્રાટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ લેવાના સ્થળ

રમિક શાલો બી/૨૪ ખીરાનગર એમ વી રોડ, સાન્નાકુત, મુબઈ-૪૦૦ ૦૫૪
સહલાલ પ્રનશન પૃ/૬૨ માપડિયા એસ્ટેટ, ગતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે -૩૭, સાગરનતી સોસાયટી, આબરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૫
જયત પારેખ એ/૨૦, લાગલ એસ્ટેટ, મ. વૈવ માર્ગ, ધાત્રીપુર, મુબઈ-૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨
અગ્રપાઠકીય પદ-ચવડાર ચન્દ્રિકા પંચાલને મરનામે કરવો

મુઁબઈનાં ત્રણ સિગ્નલ : પાંડુ / દિલીપ ઝવેરી

ખાકી સઘળું ઠીક

તો ચ આ સિગ્નલ નહિ સમજાય હજી

આ સમઢર લીલો

લીલાં (ક્યાંક ભૂલમાં હજીય વ્હીલાં) ઘાસ

રાતાં એટલે ફરતાંફરતાં ચોંકીને અટકાઈ ગયેલાં રક્ત

અમે તો પરઢેસી હે જમાઢાર ચે નારંગી નંઈ માલુમ

માલમ તું દિજે હાથ સોંપવ્યાં ખંખઈજા ચે નાવ

હૂખાવજે તું

તરાવજે તું

લંગર નાંખી ડરાવજે તું

કોણ તને કહેનાર ?

ખોખલો પીપળ પીળો સર્કસ હાથી

ભગવેજેટે માસ્ટરએટો

અગડંબગડં સર્કસમાં જઈ ખેલ કરે તે અમને ના સમજાય

અમે તો લડાઈમાં નંઈ કોઈની ખાજી એક જગા પર ઠામ

અમે તો સચ્ચાખોટા કામ કોઈલી કરવા ખંખઈ આયા

અમકો ખાલી સિગ્નલ આ સમજાવ

નાખુઢા માલમ તુંદિજે હાથ સોંપવ્યાં ખંખઈજા ચે નાવ

અમકો નંઈ કોઈ ઝઘડા

અમકો નંઈ મોટા અરમાન

ઢાંકવા આવરઢાને માંડ ખોળિયું છોઢું

થોડા ધક્કા થોડા ઢાળ

હલેસાં થોડાં થોડી તાણ

અંગુઠો ભેરવાય ખસ એટલો જ આઢાર ચાહિયે

એજ અંશુકે વળગી ડાંગે નારંગી આ નાગ—

—એટલે એક વાર ખાઝી તો સજ્જડ ચસકે નહિ તે લીલ
એટલે એક વાર પહેર્યા તો

આપોઆપ ચલાયે જતાં ખૂંચતાં અવિરત જૂતાં લાલ
એટલે નારંગી તકદીર અમારી

નારંગી તે તિકિટ

ખંદરાલેટકેશમ કે વિમાનઘર જ્યાં પાય પગથિયે મૂક્યો
ત્યાં તો ટંટ ઘંટી ઝબકી બત્તી ખરખર ચક્કર ફર્યા
આવશે જવાબ

મારા જવાબમેં નારંગી

માલમ ! વજન કેટલાં ? વરસ કેટલાં ?
ભૂખ થાક ને તરસ કેટલાં ?
વિરહ કેટલા ? દરસ કેટલાં ?
છાને દર્પણ પરસ કેટલાં ?

બનબંબઁકે બીચ બરાબર દર્પણુકા હે દરિયા
દરિયામાં થરકે છે ઝીણી તલની જેવી નાવ
ભિપડે પડે

લાલ લીલાની વચ્ચે લિંચે નીચે
દીવાદાંડી સમા સ્તનોનાં અચલ નયન નારંગી
ખિચમાં બેબસ જિગર બેબબર
ધડકું યા ના ધડકું દેખે વાટ
કટે ના રાત

નાખુદા ફૂળીફૂળી તો ચ તરણુથી બચી બહુત હે ખાત
એક આ નારંગી સિગ્નલ પર

જેના મતલબ ના સમજાય

નાખુદા કહો

વારતા કહો

દડકો લીલો
 રાતી ડાકણડાખી જીલ
 અટારી એકદંડિયા મહેલની
 ન્યાં નારંગી કેશે ને કેશરવેશે સોનામુખી
 વહેંતિયો છલાંગ મારે ઘણી
 ઘણી રે હોંશ
 હોંશથી સાત વાર
 રે સોમવારથી સાતવાર
 કે સાત વારને એકસામટા કરી
 વહેંતિયા સાત સાત સર્કસમાં મારે છલાંગ
 સાંધી છલાંગ લેળી છલાંગ દોરો નજરતણો કોઈ ખાંધે ઇલમી
 મુંબઈ ચોકે પરોવાય માણેક
 પલકમાં નારંગી સિગ્નલ ઝળકે

ને કડડભૂસ આ મહેલ ઊછળે સિન્ડ્રેલા થઈ ઢેખ દડકો રાતાં રાત
 ગુલાબપહેરી લીલે વાઘે વરઘોડો ને દ્રામ ડબલડેકર લોકલ ટ્રેને
 ગોવિંદા ગણુપત હોળી ફટાકડા તડકડ દીવાળી સરઘસ જંગી સભ
 સેલ હડતાલ ઉબાળી સાઠ લાખ ફિલ્મોના છૂટચા ખેલ હુતૂ
 ફિકેટ હોકી દેશી નાટક સમાજ લાજી મારકેટનાં ખોખાં પાર્ટ
 કરંડિયા કંઈ તૂટચાં છૂટચા મંદિરના ડંકાના ઘોડા ચોપાટીથ
 ઊડચાં અરબસ્તાન વિમાનો વ્હીસલ સાઈરન અંધકાર છવ્વીર
 જનવારી સત્તાવીસ મેદાન સાતસો જંકશનના ફ્લાઈઓવર પરથ

સડેડાટ સૌને પછવાડે છડી અડી ના અડી જાય નારંગી
 જોલો જમાદાર માલમ જોલો ચે પિકચર હે કે ખંડલ
 જોલો સચ હે કે ચે સપના
 જોલો તુમકા હે કે અપના
 વાપસ ફિરસે જોલો મિતવા જોલો જોલો ખખર નહી હે

દર્પણ સાથે ફરીથી શતરંજ રમતો રાજા : ખાંડુ / દિલીપ ઝવેરી

પાછું પહેલું પીપળપાન

એક તણખલે તીણું બાણ

પગલા મૂકી પાચ બચાવો રાજા

વાળ વાગે કોટનગરે

એક અંચૂઠો ચસકે નહિ તે કિલો

માડણી

ખડતલ ખીલો

ઘોડા જોડાયા બેભાન

રાનમા રખડે છૂટા કરો તરસી રાણી

સૂક્ષ્મીજીવેરેતીબાઝીલેખડલાચ્છાહોઠખમડતાપાણી

પાણી પાણી

બાર બાર વરસે નવાણુ ગળાવ્યા

પ્રયોજન

નવાણુ નીર નો આવ્યા મારા વહાલા

તેડાવો જાણતલ તેડાવો જોશી

જોશીડા જોશ જોવડાવો મારા વહાલા

ત્રાસી મીંચીને આખ રાજગોર બોટયા

પાચ પ્યાદા પધરાવો મારા વહાલા

પાચે નદીમા મેઘ વગ્સ્યા કંઈ કાળા ને

પૂર ઊમટયે રાતા પાણી

રાતા રંગ્યા કેશ બાવરી કાળી રાણી

ગળતી જીભે લાળ સાથજો ભાગી ભેખડ

સાવ વાઝણી રખડે રાણી

કિકકે ઘોળે વાન આધળી

સાવ વાઝણી ખડે રાણી

ઘોળું કાળું

મારું તારું

અડકે દડકે

અલક અલાણું

અકરા ડોકરા

ગલમાં ગોટી

મોઈ દાંડિયો

એન ઘેન

કે કૌવા લાયા ચાવલ દાણો

ચણચણ ચકલી ચનેકી દાલ

હું હાથી તું પીપળ પાન

કોહું કોઠી કોઠા કાન

આટાપાટા

પાટા ખાંધો અ'ગૂઠે કે

અ'ગૂઠાને ઊગી આંખ

ઘોળીઆંખેકીકીકાળી

રેતીરેતીરાતાંપાણી

આંખ હોય તો બળે

આંખને સાચાં ખોટાં કળે

આંખ હોય તો રડે

આંખને આઘાં ચોરાં જડે

એટલે બળતી રેતી જખમ હોઠથી બડબડતી બેક્રામ

આંખને પાટા ખાંધો રાબ

છોને ખહાર વાગતાં વાળં

છોને ખહાર કાગડા બોલે

છોને ખહાર ફૂતરાં બોલે

છોને ખહાર દેડકાં બોલે

હાથી રણઝણ રણઝણ
 હળવે હળવે
 કંપળ પગલે
 પીપળ પાનેચાલે

હવે ?

પીપળ પાને પિંપીલિકા
 પૂરનાં પાણી ચારે કોર
 પૂરમાં દુનિયા ફળી
 પીપળપાનેસાવએકલીતરતીકીડી
 એકઆવડીઅમથીઝીણી
 આખી દુનિયા આંખોમાં બાંધીને પાટા સપનામાં ફેંકેએ ફૂળ્યા સૂરજ
 રાજ કાંક બચાવે
 રાજ
 રાજ બચાવ તારી જન
 રાનમાં રખડે પીપળ પાન
 તોય તે રાજ જાલે
 અમકો મિતવા ખબર નહી હે

હવે ?

પાંડુ : ઠેકાણું Eaden Gardens, Bombay / દિલીપ ઝવેરી

મુંબઈ ખોવાઈ જાય તો મારું સરનામું શું લખું ?

કાખમાં સિગ્નલને સંતાડી

ટોળાં થઈ ભોળાં બોળીબંદરનાં તાળાં તોડી ખોળે

(વગડે રાત્રી પીળી આગ વાવનાં લીલાં પાણી

છાતી ખોલી ઢાળે)

પરસેવા સૌને

ને તોયે વાસ વગરની લોકલખત્તી જલતી સુખહનશામ

ધૂંધળી અગર વગરની ખત્તી બાડી ટગરટગર ભાળે આ કોનું નામ ?

આમ તો મુંબઈમાં નંદા કોઈ અન્નણ્યું

તેમ છતાંયે કદી કદી તો ઓળખાણ પણ પડે નહીં દર્પણમાં

રણમાં પતંગિયું જે મળી જાય તો જણાવજો કે

ભૂખ્યો દુઃખ્યો

નથી

સરોવર પાળ

આપનો લિખિતંગ પોપટલાલ મુકામે મુંબઈજંગલડાળ

(જંગલે છાંય વિનાની રાત રમે નિજ આંગળીઓની સાથ)

વાત તો હિંમતની છે

તારકાતરી જળગિંચકી કાંટોચાવી

ડુબકી દેવું રહેલું

વસમું વળગીને રહેવાનું

જ્યસે પાડા પીઠ પખાલ

લોહકે ફંદેમે સજ્જડ કાઠી જ્યૂં ચલી કુહાડી ચાલ

હાલમાં મુંબઈને વળગણુ ઝાઝાં

પરથમ તો દરિયો ચારેકોર

પછેથી દ્રામદ્રેનના પાટા

પોસ્ટર ડાબે જમણે આગે પીછું
 એકી બેકી બંદ પાટિયા
 હોર્ન ફેરિયા એક રેડિયા સ્પીકર
 છેવટ માલીયાં બહિ વાસ મારતા
 શરમ થાય બોલ્યામાં
 ભૂંડા ટેલિફોનના આંટા

કરવી કેમ કરીને વાત?

હલો! હાં, મુંબઈ? બહુ દિવસોથી તમને એક વખત દસ..પાંચ..ભલે
 બે મિનિટ સાથે બેસીને કહેવું છે કે બસ એકવખતદસપાંચભલેબેમિનિટ
 સાથે બેસીને કહેવું છે કે બસ એક વખત આ છેલ્લુંવેલ્લું મળી
 અચાનક મુંબઈ જોવાઈ જાય તો.....

(પનમાં ઘાટ આંતરી ઘાટ ભેચ છે ઘાસરમજળ ઘાવ)

આવ આ મુંબઈથી શું કરવું?
 મુંબઈ ડાકણ હોય તો એને પાદર
 ભૂત હોય તો પવનપૂત હનુમાન
 બટનને ઊંચેનીચેકરવું સવલું કામ
 હવે તો દવા ઘણી છે
 વ્હિસ્કીસોડા નાકે ચોકે મળે
 મે મહીં બેઠ્ઠાડીમાં બરફ
 સિરફ અંગુઠો સંભાળી સઈ કરજો
 આપો આપ પહોંચશે મરગ

કદી બે ટીપામાં ભુંસાઈ જાય નો અક્ષર
 તો આ ઊંચાં ઊંચાં બિલ્ડિંગોના દૂરબીનની હેઠ
 પાવતી મૂકી કે અટ ઉકલે જૂના લેખ

પૂરમાં તરતો આવ્યો છેક
 આગમાં ગુપ્ત લોંચરે છૂપ્યો
 ઊડી ગયો તોપના ગોળાની મોઝાર
 ઊઘલે લાવા તો પટ દરિયે ફૂપ્યો
 ફૂપ્યો ના ફૂપ્યો ત્યાં તો પટ
 ડબળક ડબળક ખૂચ સરીખો
 હાલકડોલક ખેટ

ઝૂલતાં નારિયેળ દો ચાર
 ઝૂંપડી ફૂલ છીપલાં સાંજસવારે પંખી
 થોડી ટાઢી ઊની રાખ
 હાડકાં મચ્છીનાં તૃણમાં તમરાં ને હવા ✽ સાથમાં
 તડકે સૂકે રુમાલ
 ખૂણે ટાંકયું મુંખઈ નામ
 હવે જો વનરાવનની સાધરન બજતાં
 સાવ અચ્ચાનક
 મુંખઈ પ્યારા
 સિગ્નલ લાંગી ભાગે
 તારાં સાઈકલોનની સાઈકલ પર ટોળાંના ટોળાં
 સાઠ લાખ સાપોનાં જેને ઝેર ચડ્યાં તે
 ખેટ ખૂંદતાં ખેટ છોડતાં ખેટ ઠેકતાં ખેટ છેકતાં
 વાવા જોળવા નામ જોળવા
 નામ જોળતાં અબ તે મિતવા હું જો જોવાઈ જાઉં
 તો તારું સરનામું શું લખું ?

૧

પછડાટ ખાઈ હેઠે પડ્યો પડછાયો
 ઊંડકાર ભણે : જોલે હું એક જ ડાહ્યો
 કાળું ડીમ્બ પણે ડહાપણ ગિચું
 પડછાયા લેળું એ તો સરગે પૂચું,
 વાટ વચાળે બેસીને ઘુવડે ગાયું
 સરગ તો સાહું મારી પાંખની આડું
 મારી આડે ભિલા જણ એકોતેર
 કેમ કરતાં થાશે કુલ ફળ જોતેર
 પ્રશ્ન પ્રવેશ છે આ પહેલ વહેલો
 આગળ વધશું ખાઈ ઠેસ ને ઠેલો

૨

કપાળમાંથી કુંડાળું ધ્રુવ
 લે આ દ્વિધિયો દાંત, વાઢ.
 સમંદર તળિયે સૂકાતું ઘાસ
 કાંઠે ઊભી ચાવ તું ચાસ
 આભાસ, એક ઊંડતું પંખી
 સાંભળ, ફરથી હસતું ખી ખી
 કુંડળી હંજુ તો અક્ષર પહરે
 જન્માશ્રય જોઈ જોતિય મહેરે
 લોકવાયકા જેવું (આ) જીવવું,
 ના તડકો, ના ભડકો (ને) બળવું

અઠાણુ'થી એકસોદસની વચ્ચે / મહેશ દવે

વારંવાર કહેવામાં આવ્યું છે

અને એટલે ભૂલી જવાયું છે :

બાર ડિગ્રીની વચ્ચે આપણે અટવાયેલા છીએ.

નાભિથી શરીરમાં પ્રવેશ્યાનું મને ઝાંખું પણ સ્મરણ નથી.

પણ તેની ભીતરના પ્રદેશમાં

કાદવ ક્રીચડમાં

સતત સ્કેટિંગ કરતા રહેવામાં—ભલે,

ત્યાંથી કમળ થઈને ન પ્રકટાય

નાભિદ્વાર ખૂલે તો

તો દોટ મૂકું સીધા અઠાણુ'થી એકસોદસની વચ્ચેથી

બહાર

કેવી રમ્ય ક્ષણ

ખરફના પહોડો પર

કે

અગ્નિની લખકારા લેતી જવાળાઓમાં.

પણ કાદવક્રીચડમાં લસર્યા કરતા — જે

હું સંજ્ઞાથી ઓળખાય છે — તે

નીચે બાજુ ગતિ કરતાં : ત્યાં;

પાંચસો વોલ્ટનું વીજળીનું દબાણ છે, લય

લાલચટક ચેતવણી.

અને ઉપરની બાજુ ગતિ થતાં : ધબકન

ધીમામાં ધીમે અવાજ

મોટામાં મોટો અવાજ

સાંભળી શકાતો નથી.

આ બાર ડિઝીના તાપમાનના કરણથી કોણ છોડાવશે ?
મરણ ?

કઈ ડિઝીના ખિંદુએ ?

વહાલું કામણુગારું સાલું રેખેલિયસ સ્ટાર.

કઈ ડિઝીના ખિંદુએ ?

સાલું કમળ

કમલવાસિન્યૈ નમઃ મરણ

અકૂણુંથી એકસોદસ વચ્ચેનું કરણ

લસર્યા કરવાનું ઉદરના કાદવકીચડમાં માત્ર

કમલવાસિન્યૈ નમઃ મરણ

૧૯૫૬ :

ગુજરાતી સાહિત્યની એક નવી દિશા કે અવદશા ? / શિરીષ પંચાલ

ગુજરાતી સાહિત્યમાં એક પ્રકારની સ્થગિતતા પ્રવર્તી રહ્યાની ફરિયાદો છેલ્લા કેટલાક સમયથી સંભળાયા કરે છે. ગુજરાતી વાર્તા તો મરણાસન્ન હતી જ. હવે ગુજરાતી કવિતા પણ એવી જ દશાને પામી છે. દરેક ભાષા સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આ પ્રકારના તબક્કાઓ આવતા હશે. એની પાછળ મોટે ભાગે ઘણાં સંકુલ કારણો પણ પ્રવર્તતાં હોય છે. કેટલાંક કારણો ઐતિહાસિક પણ હોય છે. કેટલાંક કારણો સાહિત્યની પ્રકૃતિમાં પણ રહેલાં હોય છે. ઉન્નતિ-અવનતિ-મરણ-જન્મ- આ ચક્ર ચાલ્યા જ કરતું હોય છે. પણ જ્યારે કોઈ વ્યક્તિ આ સ્થગિતતા માટે અમુક જ જુમિકાને જવાબદાર લેખે ત્યારે એ વિશે વિચાર કરવો જરૂરી લાગે છે.

સુરત ખાતે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના સર્જન વિભાગના પ્રમુખ સ્થાનેથી શ્રી ઉશનસે આપેલા વ્યાખ્યાનમાં કેટલાક ચિન્ત્ય મુદ્દાઓ જોવા મળ્યા છે. તેમણે સમકાલીન ગુજરાતી કવિતાનું જે ચિત્ર ઉપસાવ્યું છે એની સાથે ઘણા બધા સંમત થશે. એટલે સમકાલીન ગુજરાતી કવિતા સામેની તેમની ફરિયાદ ખોટી નથી. ગુજરાતી કવિતા કટોકટીભરી સ્થિતિમાં છે, આપણાથી પહોંચી પણ ન વળાય એટલું બધું સર્જન આમ તો જાણે થઈ રહ્યું છે અને છતાં આ બધામાંથી કોઈ કવિનો આગવો અવાજ સંભળાતો નથી. આ કવિઓને પૂર્વપશ્ચિમના કાવ્યનો, વિવેચનનો પ્રત્યક્ષ પરિચય નથી. આ કવિઓમાં ગતાનુગતિક્તાનું પ્રમાણ વધારે છે, જીવનનો મુકાબલો સમગ્ર વ્યક્તિત્વ વડે તેઓ કરતા નથી, આ બધી કબૂલાતો એક યા બીજા શબ્દોમાં ઘણાંએ કરી છે. જે સુરેશ જોષીએ ૧૯૫૬ પછી ગુજરાતી સાહિત્યને નવી દિશા અર્પી ઘણાંએ આની નોંધ લીધી છે. અને ૧૯૫૬ પછી જ ગુજરાતી કવિતા વણસી ગઈ છે એવી ફરિયાદ એકવાર નહીં, બે વાર નહીં અનેક વાર ઉશનસે કરી છે. ૧૯૫૬ પછીના બધા જ કવિઓની રચનામાંથી વૈયક્તિક મુદ્દા ઊભી થતી નથી એમ માનવામાં અનુદારતા છે અને ૧૯૫૬ પહેલાંની કવિતામાં વૈયક્તિકતા હતી, કળા હતી એમ માનવામાં વધુ ઉદારતા છે. આપણા જમાનામાં અનેક કારણોને લીધે કવિતા લખનારાઓની સંખ્યા વધી છે,

એતદ્ ફેબ્રુઆરી ચોરાશી : ૧૩

અત્યારે કદાચ વૈયક્તિક મુદ્દાઓ પામવાના પ્રયત્નો ચાલી રહ્યા છે, આપતી કાલે એ અવાજ ઊઘડને પૂર્વપશ્ચિમના સાહિત્યનો પરિચય આગતી પેઢીઓના કવિઓને હતા એટલું તો સમજાય પણ વિવેચનનો પરિચય હતા એમ કહેવું વધારે પડતું છે

ઉશનસ પોત ને અનુગાધી યુગના સર્જક કહેવાય છે આ યુગ ૧૯૫૬ સુધી ચાલ્યો અને ૧૯૫૬ પછીની અર્થાત્ આધુનિક યુગની કવિતા વિશે ત્યો કહે છે ૧૯૫૬ની અત્યુભાગ્ય પ્રગટી કવિતાએ કદાચ તનુ ઉત્તમ વીર્ષ-વિત્ત આપી દીધું છે ને હવે તેણે ડગુ જ નવું કરવાની શક્તિ ભણે ગુમાવી દીધી છે અને સૂક્ષ્મ પ્રકારની ભાવભાષા લગિમા કટોકટી ને નિર્ઘીરતા અનુભવે છે' (૪) આમ કહીને શ્રી ઉશનસે આ કટોકટીમાંથી પોતાની જાનને તારવી લીધી, આ પણ એક આવડત છે ધારો કે ૫૬ પછીની કવિતાના પચીસ વર્ષે આ પ્રવાહ ઓસરવા માડયો હોય તો એનો હવે ખરખરો કરવાની જરૂર નથી ગાધી યુગની કવિતાનો પ્રવાહ કેટલા દાયકા ચાલ્યો હતો? વળી પચીસ વર્ષ પછી પણ ને એનો એ પ્રવાહ ચાલુ રહે તો જ ખરેખર તા આશ્ચર્ય થવું જોઈએ

૧૯૫૬ પછીની ગુજરાતી કવિતાએ પ્રજા સાથેનો સંપર્ક ગુમાવ્યો, આ હકીકતનો અસ્વીકાર તો કોઈ કરવું નથી. આને માટે જે કારણો ધર્યા છે તે જોઈએ

૧૯૫૬ પછીની કવિતામાં નૂતન પરિવર્તનો જોવા મળ્યા, પણ આ પરિવર્તનોને ઝીલતી અભિવ્યક્તિ ઊદમી ન હતી જ કહી જોવાએ સમગ્ર દાબ્યજ્ઞાની બદલી નાખી પણ છદ્મ જાગી ગયેલા એટલે પ્રજાએ એની સામે વાધો ન લીધો ન્હાનાલાલ જેવાની કવિતામાં છદ્મ જળવાયા નહીં પણ તમની અછાદસ રચનાઓ ભારતીય દર્શનને અનુકૂળ હતી એટલે દાબ્યચાલકોએ એને પણ સ્વીકાર કર્યો હતા આ ઘટનાએ ને આધારે શ્રી ઉશનસ તારણ મારે છે 'તે પૂર્વેના દર્શન-ચર્ચનમાં ભારતીય અરોની સમૂળગી નાબૂદી ન હતી દર્શનમાં માનવીય વ્યક્તિત્વને દેવતા સુધીનો વિકાસ અને અભિવ્યક્તિમાં સુસમ જસ વૃત્તોને કોઈને કોઈ અશનુ જળવાઈ રહેનાપણું તેનાવી પ્રજામાં અનુકૂળ પ્રતિભાવ પેા કરી ગયાં છે' (૭)

સૌથી પહેલો પ્રશ્ન તા એ કરવાનો કે ૧૯૫૬ પહેલાની છદ્મોદ્ધ રચનાઓ વિરો તત્કાલીન પ્રજાએ અનુકૂળ પ્રતિભાવો દાખવ્યા હતા ખરા? પ્રજા કોયા ભગતની કડી વાળીના મુન્દરમ ને કે 'દળણાના દાણ' ના ઉમાશંકર જોગીને

જેટલી ઓળખતી હતી તેટલી ‘મનુજપ્રણય’ ‘સપ્તરાગ’ના સુન્દરમ્ને કે ‘નિશીથ’ના ઉમાશંકર જોશીને ઓળખતી ન હતી.

૧૯૫૬ પછીની ગુજરાતી કવિતા સામે ‘રસિક ભાવક’ પ્રબળ પ્રત્યાધાતોતું પૃથક્કરણ કરતાં જે કારણો જોયાં તે સાચાં લાગતાં નથી. ૧૯૫૬ પછીના કવિ-ઓએ અછાંદસને પોતાનું વાહન બનાવ્યું પણ આ એકાએક, આકસ્મિક ઘટના ન હતી. ગુજરાતી કવિતાના ઈતિહાસની મહત્ત્વની ક્ષણને મૂર્ત કરવામાં પુરોગામી પરિબળોએ પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો. ન્હાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય, બ. ક. ઠાકોરના પૃથ્વી વૃત્તના પ્રયોગો અને બોલચાલની ભાષાને કાવ્યમાં આણવાની મથામણો, ત્રીસીના કવિઓએ માત્રામેળ છંદોના કરેલા ઉપયોગ અને પછી રાજેન્દ્ર શાહ, નિરંજન ભગત, પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હસમુખ પાઠકમાં તેમનો વધતો જતો ઉપયોગ અને સૌથી વિશેષ તો ઉમાશંકર જોશીએ ૧૯૫૬ માં ‘છિન્નભિન્ન છું’માં અછાંદસનો કરેલો વિનિયોગ. ડોઈપણ ભાષાનો એક મુખ્ય કવિ જે વાહનનો ઉપયોગ કરે તેનો પ્રભાવ પડ્યા વિના ન રહે. અછાંદસને અવતારવામાં આ બધા જ જવાબદાર. આની પાછળ રહેલાં અન્ય પરિબળોની ચર્ચા પ્રો. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કરી છે એટલે અહીં પુનરાવર્તન કરતા નથી.

ખીજું વિશ્વયુદ્ધ પૂરું થયું એની સાથે વિશ્વભરમાં એક નવા યુગનાં મંડાણ થયાં, આનો સમ્પૂર્ણ ખ્યાલ આવતાં આપણને ખાસ્સી વાર લાગી. એક પ્રકારના સાર્વત્રિક મરણનો આપણને અનુભવ થવા માંડ્યો. આ મરણની વાત પણ નિરંજન-પ્રિયકાન્ત-હસમુખ આદિની રચનાઓમાં પણ જોવા મળી હતી. ભલે કવિને કાને મંગલ શબ્દ પડ્યો હોય પણ હવે તેને સુધ્ધાં મરણની ગંધ તો આવવા માંડી હતી, વિનોબા-જયપ્રકાશ હતા તો પણ, ૧૯૫૬ પછી આપણે વધુ ને વધુ નિર્ભ્રાન્તિની દિશામાં આગળ વધ્યા, સાથે સાથે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યનો પરિચય વધવા માંડ્યો અને આ યોગાનુયોગને કારણે એમ કહેવાવા માંડ્યું કે આ હતાશા પશ્ચિમમાંથી આવી. રૂપરચનાવાદના પ્રભાવને કારણે કલ્પન, પ્રતીકોનો માહિમા વધ્યો, ઉપદેશ, પ્રચાર, મનોરંજન દૂર થતા ગયા પણ આ લાક્ષણિકતા તો પ્રહ્લાદ પારેખ અને રાજેન્દ્ર શાહની રચનાઓમાં પણ જોવા મળે છે.

એટલે આ આપણે માનીએ છીએ એટલું બધું આમૂલ પરિવર્તન નથી. ધારો કે હોય તો પણ એનાથી લડકવાની જરૂર ? ગાંધીવાદી સમૂળી ક્રાન્તિની વાત કરે તો જ એ સ્વીકાર્ય બને અને નવો કવિ સમૂળી ક્રાન્તિ કરવા બંધ તો એ

અસ્પૃશ્ય બની જાય ? આ પરિવર્તનના કારણે પણ શ્રી ઉશનસ આપે છે તા
ખરા 'બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી વિજ્ઞાન ટેકનોલોજીનો વિસ્તરતો પ્રભાવ અને બધી જ
પર પરાઓમાથી જીડી ગયેલી કવિની શ્રદ્ધા આ અશ્રદ્ધાના કે હતાશાના આલેખન
સામે તો તેમને વાધો નથી 'વાધો કૃતકતા સામે છે, જડતા સામે છે' (૮)
આપણામાથી કોઈને આની સામે વાધો નથી, હોવો પણ ન જોઈએ પણ જે
કૃતકતા કે જડતા ૧૯૫૬ પછીની કવિતામા જોવા મળે છે તે ત્રીસીની કવિતામા
પણ હતા અન્યાય મુદ્દીની કવિતામા કળા હતી અને આ કવિતામા કળા નથી
એમ માનવું પણ વધારે પડતું છે

ઉશનસે અવાર નવાર પ્રજા સાથેના પ્રવિનાના વિચ્છેદની વાત કરી છે, પણ આ
વિચ્છેદ આપણા યુગની એક લાક્ષણિકતા છે તમા જવાબદાર છીએ આપણે બધા જ
-આપણા યુગની કેટલીક રિશિષ્ટતાઓ-મર્યાદાઓ પણ જવાબદાર કવિતા કે કળા સાથે
પ્રજા જીવનના થયેના વિચ્છેદના કારણે જોડા છે ખરેખર તા આગલી પેઢીઓમા
જુદી જુદી વિદ્યાશાખાઓ વચ્ચે જે ધનિષ્ઠ સમજના હતા ત આપણા જમાનામા
રહ્યા નથી, ટેકનોલોજીએ આપેલા માધ્યમોએ પ્રજાના રસરુચિ ખતમ થા, પ્રજા
પરોક્ષતા, તારણો, સરળતાથી ચલાવતી થઈ આ અને આવા બીજા રસરુચી
પ્રજા અને કળા વચ્ચે સમજના બલાસ થયો આજનો કવિ જો મધ્યપૂર્ણ કવિતા
લખે તો પ્રજા એને વધાવે, એની પ્રવિતાથી તે વિચ્છેદ નહીં અનુભવે એ માન્યતા
બ્રામક લાગે છે

આગળ ચાલતા ત્યો જગ વે છે 'મને પાકો વહેમ છે કે આ વિચ્છેદનું મૂળ
પાયાનું કારણ આપણી સિદ્ધ થયેલી કવિતા કલાની વ્યાખ્યા સાથે એકા થયા છે
તે છે' કાવ્યની, પ્રાની વ્યાખ્યાઓ અમૂર્ત સૂત્રિએ જન્મતી નથી આનો અર્થ
એવો નથી કે કવિતા માનવી પ્રતિમા કશું હોતું જ નથી પણ જમાને જમાને
માનવની છબિ પલટાયા રે છે અને એ અનુસાર કવિતા કળાની પ્રતિ પાલુ ખરનામાં
કુદે છે કાવ્ય રાચવાથી આપણને આનન્દ થાય, આપણી એતતા વિસ્તાર અને
પૂર્ણ બનવાની દિશામા આગળ વધીએ એટલું બધી જ કવિતા પ્રાવતી હોય છે
એમ માનીને ચાલવામા વાધો નથી પણ નવા પ્રવાહોને જૂના પ્રવાહોના કાટલે જ
તોલવા જોખવાના ઉ સાહમા ક્યારેક આપણે જે ત કૃતિ, એ કૃતિનો યુગસન્દર્ભ,
એ યુગના ભાવકો, તમની રુચિ વગેરેને લક્ષમા લેતા નથી ૧૯૫૬ પછીની કવિતાએ
જ આઘાત આપ્યા છે એમ નહીં, પણ આપણા યુગસન્દર્ભે, આપણા સમગ્ર
સાંસ્કૃતિક જીવને ઓછા આઘાત આપ્યા છે ?

આપણે એટલું કબૂલીએ છીએ કે ‘આ ગાળામાં આપણી સનાતન આત્મખોજ તેમ જ સમકાલીન, નવી સમાજ રચનાનો પુરુષાર્થ બને નથી.’ પણ આ પુરુષાર્થ સિદ્ધ કરવા માટે આપણા સાક્ષરોએ શું કર્યું? આપણી કવિતા દિશાબ્રાન્ત હતી તો એને યોગ્ય દિશાનું ભાન કરાવવા માટે પ્રાચીન-મધ્યકાલીન કવિઓની સમૃદ્ધિઓનો ખ્યાલ આધુનિક સન્દર્ભમાં કેટલો આપવામાં આવ્યો? ઉત્તમ કવિતા આ પ્રશ્નરની હોય છે એનો તલાવગાહી પરિચય થયો? ભારતીય સાહિત્ય શસ્ત્રનો પરિચય નવા કવિને નથી, વિવેચકને નથી. આધુનિક સન્દર્ભમાં આ અલંકારશાસ્ત્રની ચર્ચા જરૂરી છે પણ કદાચ આ કાર્ય જૂની પેઢી બળવશે નહીં.

નવ્ય કવિતાની ટીકા કરવાના અત્યુત્સાહમાં ઉશનસૂ વિરોધાભાસો જન્માવે છે. નિરંજન ભગતના સન્દર્ભમાં તેમણે ગ્લાનિની વિષાદપૂર્ણ વાતને મૂલ્ય તરીકે સ્વીકારી પરંતુ આધુનિક કવિઓની વાત આવી ત્યારે તરત કહી નાખ્યું: ‘બુદ્ધ નિસસ ને સુકૃતની કોટિનો એક માણસ આપણી વચ્ચે જ ગઈ કાલ સુધી હોય, સાથે રવીન્દ્ર અરવિંદ જેવી વિધાયક દાર્શનિક વ્યક્તિઓ પ્રભાવક હોય; સામ્યવાદ-સમાજવાદ જેવા ઐહિક જીવનઉદ્ધારની પ્રભાવક વિચારણા હવામાં હોય ને તે ઘડી રાષ્ટ્રના નવઘડતરની હોય ત્યારે જે આવી ગ્લાનિપૂર્ણતા આપણા અભિનવ કવિઓમાં હોય તો તેથી સખેદ આશ્ચર્ય ઉપજ્યા વિના ન રહે.’ (૧૧) આગલી પેઢી હતાશાની વાત કરે તો તે મૂલ્ય અને નવી પેઢી હતાશાની વાત કરે તો તે પ્રતિમૂલ્ય!

ફલીલોના વિરોધાભાસને બાજુ પર રાખો, શ્રી ઉશનસૂ કેટલીક હકીકતોનો સ્વીકાર માંડી વાળે છે. દા.ત. તમારી લોકશાહી શો પુરુષાર્થ કરે છે નવી સુખી સમાજ રચના માટે. તે જગતના વિચારકો ધ્યાનપૂર્વક જોઈ રહ્યા છે. અને પ્રથમ પંચવર્ષીય યોજના હજી હમણાં જ પૂરી થઈ ત્યાં ૧૯૫૬ની આજુબાજુ આ બધું ઓર્ગેનિઝેશન જ વિપરીત કેમ બની આવ્યું છે? ૧૯૫૬ પહેલાં આપણો સુકૃતિદિન કેવો સાગ્યો હતો તે આગલી પેઢીના કવિને જ પૂછવા જેવું છે. ૬૦ સુધી તો કદાચ લોકશાહી ટકી હતી પણ પછી તો એનું માત્ર ઓખું જ આપણી પાસે રહ્યું હતું. અત્યારે તો સામંતશાહી-આપખુદશાહી સિવાય બીજું શું છે? હવે આપણે ત્રીજા વિશ્વના આગેવાન નથી રહ્યા, ‘બીગ ટ્રધર’ને કોઈ ગાંડતું નથી. વિદેશનીતિ-આર્થિક નીતિની તો વાત ન કરીએ એટલી સારી.

નવી કવિતાનું આ કોઈ બચાવનામું નથી, કવિતા ઘણી બધી રીતે અગંતોપ-કારક છે. આપણો કવિ જીવનને બૃહદ્ સન્દર્ભમાં નિહાળી શક્યો નથી, પરિણામે

તે એમણી દર્શનમા રાચતા થયો છે એણે જીવનની સાગ્રતા પગ ભાર મૂકેલી છે. નવા નવા કવિઓની રચનાએ તે સમભાવપૂર્વક નિહાળવાની જરૂર છે, અને પછી એની આકરી િન પણુ પ્રત્યેક નમૂનાઓને આધારે કરવાની જરૂર છે આ બધા આરોપોની વચ્ચે શ્રી ઉશનસુ સમગ્રતા-સમસ્તતાની વાત કરે છે 'આનંદશ કર, રા વિ પાકક, વિષ્ણુપ્રસા ને ઉગાશ મ્મર સુદરમ્ની કાવ્યવ્યાખ્યામા આવી કશીક સમગ્રતા ને સમસ્તતા પ્રાપ્ત થઈ હતી ઉત્તર નુરેશ જોધીની તાજ તરની કાવ્ય વિવેચનામા પણ એ જ નવેસરથી પુનઃપ્રસ્થાપિત થતી જોવામા આવે છે' (૨૩) શ્રી ઉશનમે મુરેગ જોધીને ધ્યાનપૂર્વક વાંચ્યા નથી નમૂનારૂપ એક જ અવતરણુ પૂરતુ ગણ્યારો 'સમસ્ત એતનાથી જગતને સ્પર્શવાને પ્રયત્ન કરનાર કવિ જ પ્રતીક ઉપજાવી શકે' (કિંચિત્ ૧૯૬૦ પ્ર આ ૫ ૩૪)

શ્રી ઉશનસુ નવા કવિને ઉપદેશ આપતા કહે છે 'ચાલો, આપણે કવિતાના સિદ્ધને નીવડેલા કાવ્યાદર્શને અને કાવ્યવ્યાખ્યા ઉપર પાછા આવીએ'

એક રીતે આ શમ્ય નથી ધારો કે આપણે પ્રતિ-આધુનિક બનવા માગતા પણ હોઈશુ તો આપણી નવી રીત જ બની ચકીરુ ખીજ એક વસ્તુ ધ્યાનમા એ રાખવાની છે કે પ્રત્યેક સાહયના ઈતિહાસમા ચક્રાકાર કે આદોલિત ગતિ જોવા મળવાની મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતાની વાત બાજુ ઉપર રાખો મુવારક યુગમા કવિતા પ્રજાની નિકટ હતી, પડિત યુગમા કવિતા થોડી દૂર સરી, ગાંધી યુગમા કવિતા વળી પ્રજાજીવનની નિકટ આી, ગાંધીયુગના આ જ ગાળામા પ્રહલાદ પારેખ, રાજેન્દ્ર શાહની કવિતા સૌન્દર્યરાગી બનીને સમસામયિક ધરના એથી દૂર સરી, વળી નિઃજન ભગત, હસમુખ પાઠક, પ્રિયકાન્ત મણિયારની કવિતા જનજીવનની નિકટ આી તા ૧૯૫૬ પછીની કવિતા પ્રજાથી દૂર સરી હવે પછીની કવિતા વળી પ્રજાની નિકટ જશે આમ ગુજરાતી કવિતાની દિશા બદલાય તા તેમા વ્યક્તિગત જવાબદારી કરના ઇતિહાસની ગતિવિધિ વધારે જવાબદાર હોય છે આની ઘટનાની નોંધ ડેવિડ લોન્ડે અગ્રેજી અમેરિકન સાહિત્યના ઇતિહાસના સન્દર્ભે લીધી છે (જુઓ 'વર્ક ં વિથ સ્ટ્રુધ્યરાસિકઝમ' (૧૯૮૧)મા મોડનિઝમ એન્ડ પોસ્ટમોડનિઝમ નામનો લેખ) તેમણે પણ આ પરિસ્થિતિ માટે માત્ર બાહ્ય સંજોગોને જવાબદાર લેખવાને બદલે સાહિત્યની પ્રકૃતિને જ જવાબદાર લેખી છે પોતાની વાતના સમર્થનમા તઓ રશિયન સ્વરૂપાદી વિષ્ટર ફોર્મસની 'defamiliarization' અને foregrounding ની વિભા નાઓની યાદ અપાવે છે અચન્ન પરિચિતની સામે અપરિચિત, પ્રયોગબક્ષી

આવે. પણ પ્રયોગો પણ અત્યંત વપરાશથી લપટા પડી જાય ત્યારે સાવ સીધી સાદી, એક જમાનામાં જે અકાવ્ય તરીકે ઓળખાય એવી રચના નવી લાગવા માંડે, ડેવિડ લોજ આ જ ઘટનાને યાકોબ્સનની પરિભાષા દ્વારા પણ ઓળખાવે છે. સાહિત્ય ઉંમેશા metaphoric અને metonymicની સ્થિતિઓ વચ્ચે જૂથ્યા કરે છે.

૧૯૫૬ પછી સુરેશ જોષી દ્વારા પ્રભાવક બનેલા રૂપરચનાવાદને તો શ્રી ઉશનસે પણ પુરસ્કાર્યો છે; આ અભિગમે કૃતિના સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ ઉપર ભાર મૂક્યો અને એને કારણે સાહિત્યકૃતિ સર્જકસ્વતંત્ર, ભાવકસ્વતંત્ર, જીવનસ્વતંત્ર બની. શ્રી ઉશનસૂના શબ્દો ટાંકીએ તો ‘કળાકૃતિ એક શબ્દસૃષ્ટિ છે. પરિપૂર્ણ સ્વાયત્ત એકમ છે. એના બધાં ઉપાંગો સુસમાહિત ને સુસામંજસ્યમાં સંવાદી રહે. કોઈ એક અંગ કે ઉપાંગને છૂટક રીતે ચળાવીને કલાને શ્રેષ્ઠ ન કરે. કલાકૃતિ એક ને અખિલ organic સજીવને અખંડ એકમ છે’ (૨૬) વાસ્તવમાં તો આપણા જમાનામાં આ અભિગમ કસોટીએ ચઢતા ઊણા ઊતરેલા લાગ્યો છે. આ અભિગમની મર્યાદાઓ ફિનોમિનોલોજી, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના, સંરચનાવાદ વગેરેએ વધારે ઉઘાડી પાડી છે. ઉશનસૂ જે અનુભૂતિ પર મૂકવાની વાત કરે છે એ અનુભૂતિ ઉપર ચૈતન્યલક્ષી વિવેચને સૌથી વધુ ભાર આપ્યો છે, તો ખીજા બાજુએ આપણે જે સમગ્રતાની-સમસ્તતાની વાત કરીએ છીએ તેના પર સૌથી વધુ ભાર સંરચનાવાદે (અનુ-આધુનિક સંરચનાવાદે નહીં) પણ આધુનિક સંરચનાવાદે) આપ્યો છે.

આ કવિતા પ્રત્યાયનમાં માનતી નથી એ ફરિયાદમાં તથ્ય હશે પણ ‘અશ્વત્થ’ના કવિએ પણ પ્રસ્તાવનામાં કહેલું: ‘કવિ લેખે મારે હવે ખીજું’ કોઈ કામ કરવાનું બાકી કહ્યું નથી, મારી કવિતાએ સંદેશા આપવાનું કામ ક્યારનુંય છોડી દીધું છે... પેગંબર થવાની જવાબદારી મેં ફગાવી દીધી છે.’ ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનોના એક અગ્રણીએ તો આવા કવિઓ સામે અવિશ્વાસ પ્રગટ કર્યો હતો!

આપણા જમાનામાં રસવિવેચનની જરૂર આજે વધારે છે, પ્રજા અને સાહિત્ય વચ્ચેની ખાઈ પૂરવા માટે ‘પબ્લીક ક્રીટીકની’ જરૂર વધારે છે, જીવનને તેની સમગ્રતાના સન્દર્ભે જોવાની જરૂર વધારે છે. આ બધા મુદ્દા એવા છે કે જેની સાથે કોઈ અસંમત થવાનું નથી. પ્રશ્ન એ છે કે એવા ‘પબ્લીક ક્રીટીક’ કેટલા અને એમની પાસે એવા પ્લેટફોર્મ કેટલા ?

With Compliments

From :

SHAKO PLASTIC

Manufacturers of Plastic Pharmaceutical Articles

Gujarat Industries Compound,
Goregaon (E), BOMBAY 400 063

T N 682681.

દિલીપ અવેરી

મુળદીના નવું સિગ્નલ પાકુ

૧

દિલીપ અવેરી

દર્પણ સાથે ફગીયા શનર જ રમતો રાજા પાકુ

૪

દિલીપ અવેરી

પાકુ દેહાણુ Eaden Gardens Bombay

૭

પ્રાણજીવન મહેતા

ઝેર-સમજણ / (નવિલામા / ની /)

૧૦

મહેશ દવે

અકાલુથી એકમોડસની વચ્ચે

૧૨

શિર્દીપ પંચાલ

૧૮૫૬

— ગુજરાતી સાહિત્યની એક નવી દિશા કે અવલોકન

૧૪

માસિક ~~પ્રેક્ષક~~ ~~પ્રેક્ષક~~ સુરેશ જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફ્લોર જ વડોદરા-૨
 જુ સ્થાન રચના મુળ, દેવચંદનગર, હિંમતનગર-૩૮૩૦૦૧ ૧

એ તદ્દ : સિત્તેર

એતદ્ : સિત્તેર

માર્ચ : ચોરાશી

વર્ષ : સાત

અંક-૧ સિત્તેર

ત્રી : સુરેશ હ. જોષી પત્ર/નૂતન સોસાયટી, ફતોર્ગજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
સહનંત્રી : શિરીષ પ ચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
પરામર્શક : હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સંપાદકીય પ્રા-યવહાર શિરીષ પ ચાલને સરનામે કરવો.

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ :

રસિક શાહ : ખી/૨૪ ખીરાનગર એસ. વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

સહલાવ પ્રકાશન : ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે : ૩૭, સામરમતી સોસાયટી, સામરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૫

જયંત પારેખ : એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭

ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

। અંગેનો પ્રા-યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો.

.. ક્યાં વરસી ગયું વાદળ ને... / ચન્દ્રકાન્ત શેઠ

ક્યાં વરસી ગયું વાદળ ને અહીં ક્યાં વરસી ગઈ વીજળી ?
અહીંયાં કેવળ કોરી માટી, બીજ રહ્યું છે રાખી !

અહીં ઝીંઝવાં ઝાઝાં ઝખકે,
ઠળિયા ખખડે ઠાલા,

ન્યાં દેખું ત્યાં ભડે ભભું
કોક ભોકતું ભાલા !

અહીં દુનિયા દુઃખથી દળી !—

તરડાયેલા ચહેરા પાસે,

ઉજાડ ઉખડ્યાં મૂળિયાં,

એવી લાગી હવા, પંખી સૌ

પથર થઈને પડિયાં,

અહીં ખીલવું ખોતી કળી.—

કઈ બાજુથી કહો, આજ હું પેલો મ્હાડ ઉપાડું ?

કયા તટેથી કહો, આજ આ દરિયા બંધ ઉઘાડું ? —

બંધ પાંખમાં ગગન રૂંધાતું,

બંધ આંખથી તેજ !

બંધ કુગાતી હવા જોળિયે

લીતર ભિતરે ભેજ.

કઈ ડાળથી વસંતના સૂરજને કહો, ઉઠાડું ! —

સાવ પરાઈ માટી લાગે,

મન મૂળિયાં નહીં નાખે !

કોણ ભિગવા કરતા દિનને

રોજ વેગળો રાખે ?

કઈ ઢોરથી લળી લીલપનો સૌને છંદ લગાડું ? —

સાહિત્યનો મૃત્યુઘન્ટ ? / શિરીષ પંચાલ

ઈશ્વરના મરણ વિશેની નિશ્ચિની ઘોષણા ધણા બધાને સંભળાઈ ન હતી. કેટલાકે તો એને પાગલ નાસ્તિકના ઉદ્દગાર તરીકે ખપાવી હશે. પણ જો તેની વાતને સ્વીકારીએ તો ક્યાં પરિણામો સંભવી શકે છે તેનો ખ્યાલ બહુ મોડેમોડે લેખકોને આવ્યો. ઈશ્વરને પરમ સત્તા, પરાતપર વાસ્તવિકતા, શાશ્વતી તરીકે માન્યતા પ્રાપ્ત થઈ હતી. ઈશ્વર સાથે હમેશા કોઈક પ્રકારની રહસ્યાત્મકતાને પણ સાંકળવામાં આવી હતી. એ આપણા અંધારા લોકને અજવાળે, ક્યારેક આપણામાંથી કેટલાક બડલાગીએને એની અલપજલપ અંખી થઈ જાય, એ આપણને સમાધિમાં દૂબાડી દે અને આપણે ભાવવિભોર બની જઈએ. એ અનુભૂતિને શબ્દસ્થ કરવા જઈએ અને આપણે પાછા પડીએ, એ ચૈતન્યાનુભૂતિ ભાષાથી પર છે અર્થાત્ ભાષા એને માટે વ્યવધાન છે અને વ્યવધાનરહિત ચેતનાની અનુભૂતિ માટે આપણે તલસતા રહીએ.

આ ઈશ્વર જ આપણે માટે તો કવિ હતો. કવિને પરંપરાગત વિવેચનામાં પ્રભુપતિ, કર્તા, સૃષ્ટા તરીકે ઓળખાવવામાં આવ્યો. કૃતિમાં ઐશ્વર્ય હોવું જોઈએ એવો આગ્રહ રખાયો. ઈશ્વર જેવી રીતે પૂર્ણ છે તેવી રીતે કવિ પોતે ભલે ખીજી રીતે અપૂર્ણ હોય પણ પૂર્ણ એવી સૃષ્ટિ તો સર્જે છે. કવિએ રચેલી કૃતિને વિકૃત-દૂષિત ન કરી શકાય કારણ કે એ સ્વયંઅંપૂર્ણ છે. કવિ પણ પોતાની રચના વડે આપણા જગતને આલોકિત કરે છે, એ આપણને જુદા જ લોકમાં લઈ જાય છે, ત્યાં આત્મનંદ સિવાય ખીજું કશું નથી. કવિ આપણા ચેતોવિસ્તાર કરે છે, આપણને અદ્વૈતામાંથી ભૂમા તરફ, અંત-તામાંથી અનંત-તા તરફ, ક્ષણિકતામાંથી શાશ્વતી તરફ લઈ જાય છે. કવિની રચના પણ સમાધિનો અનુભવ ભાવકને કરાવી જાય. કવિ પણ પ્રતીક જેવી યુક્તિ વડે અજ્ઞાત-અગોચરના આગળા ઉઘાડી આપે છે. રોમેન્ટિકોની કાવ્યવિભાવના જુઓ, ક્લિનોમિનોલોજનું પોષણ પામેલી ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના જુઓ, ભારતીય અલંકારવિચારણા જુઓ-આ બધાંએ કવિની આવી વિભાવનાને કેન્દ્રમાં રાખી જ હતી.

ખીજા બાજુએ કાવ્ય પદાર્થને એક એવી સમ્પૂર્ણતા અર્પવા ચાહી હતી જે કદાચ ઈશ્વર જ-અથવા પ્રકૃતિ જ અર્પી શકે. કળાકૃતિને એરિસ્ટોટલે સજીવતંત્ર

સાથે સરખાવી, એની સાથે સરખાવવાનો આશય એ હોય છે કે કૃતિમાં કશું પણ બિનજરૂરી, અપ્રસ્તુત નહીં હોયું જોઈએ; શરીર બાહ્ય પદાર્થોને પોતાનામાં સ્થાન આપવાને બદલે પાછા ફેંકી દે છે—અથવા એવો પ્રયત્ન તો કરે જ છે, તેવી રીતે કળાકૃતિ પણ કૃતિના ઋતુના પરિધમાં ન આવતા બધા પદાર્થોને ફેંકી દે છે. આ ઉપરાંત સજીવ શરીરના કેન્દ્રમાં રહેલી પ્રાણવાન શક્તિને આધારે શરીરના બધા અવયવો જેવી રીતે કામ કરે છે તેવી રીતે કૃતિને એક કેન્દ્ર છે અને તેની આસપાસ કૃતિનાં બધાં ઘટકો ફર્યા કરે છે. આ બધી વિચારણા ઈશ્વરની, માનવીની પરમ્પરાગત વિભાવના સાથે સુમંગત હતી. પણ જે કેન્દ્રની વાત છાપરે ચઢીને કરતા હતા તે કેન્દ્ર જ જે રહ્યું ન હોય તો ! પૂર્ણતા તો ઈશ્વર પાસે જ રહી ગઈ, આપણી નિયતિમાં તો અપવિત્રતા, દૂષિતતા, અપૂર્ણતા જ રહ્યાં. તો પછી કૃતિનું સર્જન પકન આવી અપૂર્ણતાઓથી દૂર કેવી રીતે રહી શકે ?

આ પ્રકારની વિચારણાઓ સ્વીકારવી આપણે માટે ઠીકઠીક અઘરી થઈ પડે. કેટલીક વખત તે આપણા સમગ્ર વિચાર જગતને હચમચાવી જાય, આપણા કોટ-દિલ્લામાં ગાબડાં પાડીને આપણને સાવ નિરાધાર બતાવી જાય, આપણી પાસે કંઈ કહેતાં કંઈ ન બચે. એટલે આપણે પરમ્પરાગત વિચારણાને વધુ મહત્વપૂર્વક વળગવા જઈએ. એ વિચારોની આદતોથી આપણે ગ્રસ્ત થયા હોઈ આમ બને છે. સાહિત્ય વિશિષ્ટ પ્રકારનું જ્ઞાન આપે છે, આતંદ આપે છે, એનાથી એતોવિસ્તાર થાય છે, રસાનુભવમાં આપણા બધાં જ દન્દ ભસ્મીભૂત થઈ જાય છે. ભાષાના માધ્યમ વડે થતી અન્ય પ્રવૃત્તિઓ કરતાં કાવ્ય નામની પ્રવૃત્તિ આગવી છે; વ્યવહારાનુભવ કરતાં કાવ્યાનુભવ એ કોઈ જુદી જ ચીજ છે—આ બધી આપણી મૂળભૂત માન્યતાઓ. હવે જો આ જ ખોટી છે એમ કોઈ કહે તો સાહિત્ય નામની પ્રવૃત્તિનું વિશિષ્ટ સ્થાન કયું એવો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય. યુરોપ અમેરિકામાં અત્યારે આ ક્રાન્તિકારક વિચારણા પ્રવર્તી રહી છે. ‘માનવચૈતન્યનો, માનવ કલ્પનાનો મહિમા ગાનાર આજે પછાત ગણાતો થયો છે. આ વિચારસરણીને વિરોધ માત્ર અંગત રુચિને કારણે કે પૂર્વગ્રહેને કારણે થઈ ન શકે. એને યથામતિ-શક્તિ સમજવાનો પ્રયત્ન કરીને તેનો તિરસ્કાર-પુરસ્કાર કરવાનો હોય.

આ ક્રાન્તિ એકાએક તો આવી નથી. જ્યાં ભાષાકીય મંરચનાવાદે વ્યવહારની ભાષા અને કાવ્યની ભાષા વચ્ચે અન્તર ભૂંસ્યું ત્યાં બીજા તબક્કે વ્યવહારાનુભવ અને કાવ્યાનુભવ વચ્ચેનું અન્તર પણ ભૂંસાઈ જાય. પછી તો આ સાહિત્ય અને આ સાહિત્ય નથી એવો ભેદ રાખીને પણ શો લાભ એવો પ્રશ્ન પેલા અધુનાતન

વિવેચકને થાય એમાં આશ્ચર્ય નથી.

આપણી માનવસંસ્કૃતિએ પ્રતીકોની વ્યવસ્થા ઉપજાવી, પ્રતીકરચના વડે માનવ-ચિત્ત અગોચર, દુર્બોધ, સંકુલ એવી વાસ્તવિકતાનો તાગ મેળવવા માગતું હતું. તેની સામે જે અજ્ઞાત વિશ્વ હતું તેની ચાવી તે પ્રતીક વડે ઉઘાડવા માગતું હતું. પણ જો આ પ્રતીકનું મહત્ત્વ નિઃશેષ કરી નાખવામાં આવે અને તેને માત્ર સંકેતની કક્ષાએ આણવામાં આવે તો? આપણી બધી જ પ્રવૃત્તિઓના કેન્દ્રમાં એક બૃહદ્ મંકેત વ્યવસ્થા જ કામ કરી છે અને માનવ ચેતના કેન્દ્રમાં છે જ નહીં એમ માનવામાં આવે તો માનવીની વિભાવના બદલાય અને એની સાથે કળાકૃતિ, સાહિત્યકૃતિની વિભાવના બદલાય. પરિણામે વિવેચનનાં પ્રયોજનો, પદ્ધતિ વિશે પણ નવેસરથી વિચાર કરવો પડે. સર્જન કોણ કરે છે? સૌસ્થૂરની માન્યતા? પ્રમાણે તો સર્જન ભાષાકીય તંત્રોની નિર્વૈયક્તિક વ્યવસ્થા દ્વારા થાય છે. એ જ તંત્રો આપણી બધી ઉક્તિઓને ઘાટ આપે છે એટલે મિશેલ ફુકો જેવા કહે છે કે માનવી માત્ર વ્યાકરણની સંજ્ઞામાં ફેરવાઈ ગયો છે. આનો અર્થ એવો કે સર્જનાત્મકતા કોઈ સ્વતન્ત્ર વ્યક્તિની નહીં પણ એક તન્ત્રની નીપજ છે. હવે આપણે સર્જનમાંથી સર્જકની બાદબાકી થઈ ગયેલી હોય છે એ વાતને સમજી શકીશું.^૩

જો ધર્મ, કળા, વિજ્ઞાનની ઈમારતો માનવે સર્જી છે એમ માનવાને બદલે તેને ભાષાકીય મંચરચના જ માની લેવામાં આવે તો એનાં પરિણામો અંભવી શકે તે પણ આપણે વિચારી લેવું જોઈએ. ફિલ્મ, ટી.વી., સ્ક્રીપ ટીઝ, કુસ્તીની માઈથોલોજી લખવા સામે તો કોઈને વાંધો ન હોઈ શકે. મનોરંજનનાં આ સાધનો વિશે જાડી સૂત્રસમજ સાથે લખાવું જ જોઈએ. પણ જ્યારે આ બધાંની વસ્તુવિક્તાઓની સમકક્ષ સાહિત્યની વાસ્તવિકતાને પણ માની લેવામાં આવે ત્યારે સાહિત્યના વૈશિષ્ટ્યનો પ્રશ્ન ઊભો થાય. પછી એમ માની લેવું પડે કે સાહિત્યકૃતિઓના વિશિષ્ટ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન છેડવા જેવો નથી. ભારતીય કળાવિચારણામાં કળાને જીવનની રોજિંદી પ્રવૃત્તિ જેવી ગણી હતી એમ આનંદ કુમાર સ્વામી કહે છે પણ એનો અર્થ એવો ન હતો કે કવિ, કળાકારની રચનામાં કશી વિશિષ્ટતા ન હતી. જીવનની બીજી પ્રવૃત્તિઓની જેમ એ સહજ પ્રવૃત્તિ હતી એટલું જ. વળી એ જમાનામાં કળા સાહિત્ય સામાન્ય જીવનથી અલગ ન હતાં. આપણા જમાનામાં કળા અને જીવન પરસ્પર નિરપેક્ષ બને એટલી હદે દૂર છે. સમગ્રલીન કળા જીવનમાં ઓતપ્રોત નથી, એ બનવી જોઈએ એમ જો માનતા હોયએ તો કેવી રીતે એ બને એ વિચારવું પડે. એને જીવનની અન્ય ઘટના જેટલો જ દરજ્જો આપવાથી આપણો પ્રશ્ન ઉકેલી

જરો ખરો ? મરચનાનાદે જ્યારે પોતાની પદ્ધતિ સાહિત્ય, મતોર જન, જાહેરખબર વગેરે ક્ષેત્રે પ્રયોજી ત્યારે કદાચ એવો બધો ખ્યાન આપણને નહીં આવ્યો હોય પણ આજે ખ્યાલ આવે છે કે આ રીતે પણ તે પદ્ધતિ કગાની વિશિષ્ટતાને અસીકાર કરવા માગતી હતી

ગૈતન્યત્ત્વની વિવેચકાએ કૃતિગત સ્વાગતતાની માન નારી માઠી હતી તથા એક જ સર્જકની લિન લિન કૃતિઓમાથી સર્જકનો અનાજ ગોધરા નીચળ્યા હતા તમણે જે કૃતિ તપાસવા લીધી તમા એ જ સર્જકની પુરોગામી રચનાઓની છાયાઓ તપાસવા માડી પણ અનુઆનિન વિવેચકો તા બધી જ કૃતિઓને આતરસમ્બન્ધતા સૂચી સામ્રાજા માગે છે એટલે કોઈ પણ કૃતિનો અભ્યાસ અન્ય કૃતિઓના સન્દર્ભે જ કરવાનો રહે તમા સાહિત્ય અને અસહિત્ય વચ્ચેની વ્યવસ્થા રેખા ભૂમી નાખ્યા પછી તો જેની સાથે સાહિત્યકૃતિઓને સામ્રાજાની છે એ સાહિત્ય હોય કે ગમે ત હોય કૃતિને આપત્ત સન્દર્ભમા તપાસી જોઈએ પણ એની તપાસ પ્રતી વખત કૃતિ મહત્વની છે અને બીજા સન્દર્ભો ગોણુ જે એવો વિવેક કરવો પડે *

હવે અનુઆધુનિ વિવેચનની પરિભાષા બદલાઈ આ વિવેચનની ભાષામા પુગત્ત પત, પ્રતી, રૂપ, પના, આતદ, રસાનુભવ ગૈતન્ય જેની પરિભાષા ખાસ જોવા નહીં મળે સર્જનાત્મ તા સજ્ઞાને પણ ભૂત ળનુ ગૌરવ રતુ નથી અન્સ કાસિરેર જેવાએ ભાષા અન મીય બનેને સમાન પ્રજ્ઞાએ મૂકીને તમને માનવ સિસૃક્ષાના પરિણામે લેખ્યા હતા પણ હવે આ માન્યતામા કોઈને રસ હોય એમ લાગતુ નથી કૃતિ આખરે તા શીષ્ ગોજના વડે, પ્રતી વ્યવસ્થા વડે રચાય છે અને આ રચનાતુ પણ મૂર્ત્વ આજા મહત્ત્વનુ નથી રતુ મૂર્ત્વ તા હમેશા કશાક નિરાકારમાથી આકાર ઉપજવવાની મમગીરી સાથે સકળાયેન હતુ પણ જો અનુઆધુનિક એમ માનતા હોય કે માનની રો (વ્યાપક અર્થમા) સર્જતા જ નથી તા હવે સાહિત્યનો અને વિવેચનનો અન્ત આરી નથી ગમે શુ આપડે એમ જ માની લેવાનુ કે માનની શુ પ્રતા જ નથી, કદાચ બધા જ પ્રારતા યવસ્થાન ત્રો એને નકપૂતળીની જેમ નચારી રહ્યા છે પણ આ રચનાત્ત્વની મહત્તા સચ્ચના વાદીઓ પ્રતાય અગ્રાઉ નન્ય વિવેચને મન્ટ, કોનરિજની મદદ વડે સ્થાપી હતી જોકે બનેની બુમિષ્ઠાઓ ભુદી હતી

કાન્ડના આગમન પછી પશ્ચિમમા એસ્થેટિ મનો વિભચનો અને જીવનના અન્ય ક્ષેત્રોથી સ્વતંત્રપણે પ્રાણી પ્રતિષ્ઠા થઈ મન્ટની આ ભમિષ્ઠા કાલરિજ

વગેરે દ્વારા વિકસી અને નવ્ય વિવેચને કૃતિના અંતર્ગત સત્યનો, વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર સ્વયંપર્યાપ્ત મૂલ્ય તરીકે કર્યો. પરિણામે કૃતિમાં પરસ્પર અનુપ્રાણિત થતાં ઘટકોની સંરચના પર ભાર મુકાયો. આ સંરચના પોતાનાથી ઈતર એવા કુશાને ચીંધતી નથી એટલે એક વખત કૃતિમાં આપણે પ્રવેશ થાય એટલે તેની રચનાને અવગત કરીને નવા જગતનું નિર્માણ કરી શકાય. કૃતિની રચના મહત્વની લેખાઈ એટલું જ નહીં પણ સર્જકની ઉપસ્થિતિ અનાવશ્યક લેખાઈ.

આમ જ નિર્વૈયક્તિક કળાનો આગ્રહ નવ્ય વિવેચને રાખ્યો હતો તે જ આગ્રહ બુદ્ધિ રીતે અનુઆધુનિક વિવેચનામાં વકર્યો છે. કૃતિ પાછળનો આશય મહત્વનો નથી, ભાવક પર પડતો પ્રભાવ મહત્વનો નથી એમ કહીને નવ્ય વિવેચને ભવિષ્યની વિવેચના માટે ખોટો માર્ગ ચીંધી બતાવ્યો હતો. એટલે પછી જો સંરચનાવાદીઓ ‘Man the author (should be) unceremoniously deposed’ની પાત કરે એમાં શી નવાઈ ! જાણે નવ્ય વિવેચનના બધા ગુણ ઢંકાઈ ગયા અને માત્ર દોષ જ મોં ફાડીને સામે ઊભા રહ્યા છે. પણ નવ્ય વિવેચને કૃતિપણાનો, માનવ સર્જિત કળા માનવ માટે છે એ ભૂમિકાનો અસ્વીકાર કર્યો ન હતો. કૃતિને નિમિત્તો, તેની રૂપ રચનાના સન્દર્ભે માનવસન્દર્ભની તપાસ તો એ વિવેચના કરતી જ હતી.

વર્તમાન સન્દર્ભમાં માનવી શું શું બની ગયો છે અને હવે શું બનવાનો બાકી રહ્યો છે એ આપણે સૌ જાણીએ છીએ. વસ્તુજગતે, અર્થકારણે, રાજકારણે, એ, નગરશયને, વિજ્ઞાપન સંસ્થાઓએ તો માનવીને ચિહ્નમાં ફેરવી નાખ્યો છે પણ એ ચિહ્નરૂપ માનવીને હજુ સંકેતોમાં જ ઢાળ્યે રાખવાનો છે કે એ માનવને એની માનવતા સમક્ષ ઊભો રાખવો છે ? એની વિશિષ્ટતા જો ભુંસાય તો સાહિત્યની વિશિષ્ટતા પણ ભુંસાઈ જાય. આજથી દોઢેક દાયકા પર જ્યોડે હાર્ટમેન^૬ કહેલું કે આ અનુઆધુનિક વિવેચકો સાહિત્યની વિશિષ્ટતાનો નાશ કેવી રીતે કરવો તેની વાત કરી રહ્યા છે. હાર્ટમેનની વાત સાચી પડી રહી છે. નવા ગુરુઓ એમ કહે છે કે કાવ્યભાષાની વિશિષ્ટતા નથી, કાવ્યાનુભવની વિશિષ્ટતા નથી, કાવ્યાનુભવ પામવા જશે તો હાથમાં કશું નહીં આવે, સાહિત્યકૃતિ આપણા જગત વિશે કશું કહેતી નથી, કહી શકે પણ નહીં. એક વિવેચકે આ નુવેલક્રિતીકોની મળક ઊડાડીને કહ્યું છે કે આ વિવેચકો સાહિત્ય અને વિવેચનની કબર ઉપર નૂત્ય કરી રહ્યા છે.^૭ કારણ કે ભાષા દ્વારા કશી અનુભૂતિ જ ન થવાની હોય તો એસ્થેટિક્સના ક્ષેત્રે નવા પ્રશ્નો જાગે અને તે પણ એટલી હદે કે એસ્થેટિક્સના

અસ્તિત્વનો જ પ્રશ્ન જોભો થાય પણ એને ય જાણુ પર રાખીને આ અનુઆધુનિક વિવેચન પર પરાગત વિવેચનને છુટ્કા વિવેચનની ગાળ શા માટે દે છે તે સમજાવે

રોમેન્ટિકોએ વિશિષ્ટ શક્તિ ધરાવતા કવિની વાત કરી હતી પૂર્વમા-પશ્ચિમમા સાહિત્યનો આસ્વાદ લઈ શકતા રસિકની-સહૃદયની-અધિકારી ભાવની વાત કરી હતી સર્જકો અને આવા ભાવકોના બનેલા સસ્કારી વર્ગની વાત અનાર-નનાર સભળાતી હતી વળી ઉપયોગિતાના સન્દર્ભે સૌન્દર્યને મૂલ્યવાન માનવામાં આન્ય હોતુ (જે કે આ ઘટના તો મુન્દરતા અને ઉપયોગિતાની વિભાવનાઓ અલગ પડ્યા પછી જ સભવિત બની હતી) જીવનના વ્યાવહારિક પ્રયોજનો કરતા કળાના નિર્દેષક પ્રયોજનોની વાત ઉચ્ચતર કક્ષાની ગણાવા લાગી આપણો અભિગમ વ્યાવહારિક હોય છે, જીવનને આપણે તાત્કાલિક લાભાલાભની નિષ્ઠાએ જ ભેળે છે છીએ, કળાકૃતિને મૂલ્યવાનમાં આવા અભિગમ ન યાને, રસાનુભવની પૂર્વશત તો બિનગત, તટથસ્થ, નિરુપયોગી, નિર્દેષુ-દૃષ્ટિકોણ છે અને સ્વગતપગત દેગ-કાલાદિવિરોધાવેશ કે નિઃસ્પૃખાદિ વિવશીભાવને રસાનુભવમાં વિદ્યતરૂપ ગુણમાં આવ્યા છે વિસ્મય-સવેગ જેવી પરિભાષા દ્વારા પણ રસાનુભવમાં આ જગતનો, સંસારનો અત આવે છે અને તત્તુ સ્થાન વાસ્તવનું એક નતુ જ પરિભાષુ લે છે એમ કહેનાયુ જ છે આ મધી માટે મા કેટલી આત્મતિડતા છે, આપણા સન્દર્ભમાં તેમનો વિચાર નવેસરથી કરવો જોઈએ એ પણ સાચુ તમ છતાં આ બધી વાતોને છુટ્કા કહેલી અને એનું અર્થઘટન આ ગીત કરતુ હાસ્યાસ્પ લાગે છે 'આમ કવિઓ અને તમના સમર્થકો વ્યવહારુ, સવેનતીન અને ટેન્નોલોજી પ્રધાન મનોવૃત્તિ ધરાવતા-ઉદ્યોગપ્રધાન સંસ્કૃતિની નીતિરીતિવાળા-સમાજ ઉપર વેર નાળે છે' કળા વિગેની આ વિચારણાનો વિરોધ કરવા સરચનાનાદીઓ મેદાને પડ્યા હોય એમ લાગે છે કવિ કશું નવેસરથી ગોઠવે છે, એ જ ગોઠવે છે તેનું આપણાથી અનુકરણ થઈ શકતુ નથી, એને આપણાથી ભરત કરી શકાતુ નથી એવી નન્ય વિવેચનની કે નવ્ય વિવેચનની જીજ્ઞાસાના નારા મર કેયગરની કે એલિસિયો વિવાસની (આપણે ત્યાં ઉમાશ કર જોશી, મુરેશ જોશી, ઠ ભાયાળી વગેરેની) ભૂમિકાને ફગાવી દેના માટે આ અનુઆધુનિક વિવેચકો આવુ છે રસાનુ ભવને પર પરાગત અવકારશાસ્ત્રે પણ શુદ્ધ ચૈતન્ય સાથે સામ્યો હતા, એ વાત માનવા તો કોઈ કાળે સરચનાનાદીઓ તૈયાર ન થાય નિતા વિશિષ્ટતાનો અનુભવ કરાની ન થકે, કવિતા વડે આપણુ જગત બદલાય જ નહીં (સરચનાવાદ જો કે પોતાની માન્યતાઓ દ્વારા આપણને બદલનાનો પ્રયત્ન કરે છે ખરો), વિવેચનાથી અસ્તિત્વની મુગ્ધન સમસ્યાઓ સમજા જ ન થાય, 'રસાનુભવતિની ક્ષણે

સંસારના પદાર્થો' નવા ભાસી જ ન શકે-આ બધી વિચારણાને તેઓ આપણા પર લાદવા માગે છે.

અનુઆધુનિકો પૂછે છે-માનવ અસ્તિત્વ વિશે બીજો કોઈ કશું શોધી ન શકે તો કવિ એકલો કેવી રીતે શોધી શકે? પણ અહીં કોઈ શોધ કે દર્શન પરના ઈબ્નરાને પ્રશ્ન નથી. આપણા બધામાં 'શાકુન્તલ' રચવાની શક્તિ હશે પણ તે ન લખાયું એ હકીકત છે. બધામાં સાપેક્ષવાદના સિદ્ધાન્તોનું જ્ઞાન સંભવી શકે પણ એ ન પ્રગટ્યું એ હકીકત છે. કાવ્યાનુભવ વિશિષ્ટ છે માટે સામાન્ય માનવીથી એ વિશિષ્ટને પારખી જ ન શકાય એવી દલીલ તો તર્કજ્ઞ કહેવાય. પણ કવિનો અનુભવ વિશિષ્ટ, કવિનું દર્શન વિશિષ્ટ, કવિએ રચેલું રૂપ વિશિષ્ટ-આ બધી વિશિષ્ટતાઓનો ઝોડીરો સાંભળીને અધુનાતન વિવેચકોના કાન પાડી ગયા છે. માનવને બીબામાં સંકેતમાં ઢાળી દેતા સર્વસામાન્યવાદના તેઓ બળે છે સમર્થકો છે (આ જ કારણે સંરચનાવાદીઓને ફિનોમિનોલોજિસ્ટો સાથે નહીં કાવતું હોય). આ બધી વિશિષ્ટતાઓનો વિરોધ તેઓ એટલા માટે કરે છે કે તેને કારણે કળા-કવિતા માનવચેતનાના બીજા પ્રકારથી છેદાઈ જાય છે. કવિતા જીવનથી છેદાયેલી હોવી જોઈએ એવું કલા ખાતર કલામાં માનનારા ઉત્સાહી લોકોએ ભલે કહ્યું હોય પણ કવિતા જીવનથી અસ્પૃશ્ય રહેવી જોઈએ એવું તો ફક્ત થતું નથી. એક કવિની રચના બીજા કવિની રચનાથી જુદી પડે, એક માનવીનું રુચિતંત્ર બીજા માનવીથી જુદું પડે. એક વિજ્ઞાનીની કાર્યપદ્ધતિ બીજાથી જુદી પડે, દેરિદા જેવાની શૈલી હેરાલ્ડ બ્લુમથી જુદી પડે એથી કરીને આ બધી જ વિશિષ્ટતાઓની વાત જોડી છે એમ તો ન કહેવાય. લોકપ્રિય ચિત્રા દોરનારની શૈલી અને ભૂપેન ખખ્ખરની શૈલી એક જ? પોર્નોગ્રાફિક નવલકથાકારની વર્ણનશૈલી અને જહોન બાર્થ-જહોન ફાઉલ્સ જેવાની અત્યંત શૃંગારિક વર્ણનશૈલી એક જ? આ બધું શાને કારણે જુદું પડે છે? કળાની વાત છોડો અને કારીગરીની વાત કરો તો એમાંય વિશિષ્ટતા નથી હોતી? વિશિષ્ટતા માત્રનો નાશ કરીને જગતમાં સાચો સામ્યવાદ સ્થાપી શકાશે એમ આ લોકો મનાવવા માગે છે? એટલે જ ફ્રાન્ક લેન્ડ્રિયિઆ ભાંડે છે: 'આ અદ્વિતીય ચેતના, અદ્વિતીય અસ્તિતા, અદ્વિતીય ભાષાને પ્રગટ કરતું દર્શન જો આપણી ચેતના, આપણી ભાષાથી આટલું બધું ભિન્ન હોય તો એ બધાની ચિન્તા શા માટે કરવી જોઈએ?'^{૧૦} પણ આ પ્રશ્નમાં જ ઉત્તર સમાઈ જાય છે. કવિતાને-સાહિત્ય આપણા જનજીવન સાથે સમ્બંધ નહીં હોય તો તો એ ફેંકાઈ જ જશે. સર્જકના એકદંડિયા મહેલની અને એવા મહેલ-સર્જકની વિભાવનાઓ તો આમક પુરવાર થઈ છે. કળા આપણા જીવનથી દૂર

જઈ જ ન શકે નન્ય વિવેચનના પુરસ્કર્તાઓએ જીવનસતત સાહિત્યની વાત કરી એ મોટામા મોની ભૂન પણ એ ભૂલને ય વિતારે પાડે એની ભૂન અતુ આધુનિક વિવેચકો કરવા માગે છે તેનું શુ ? આ પ્રકારની ભૂલોમાથી પાઠ નહી શીખવો એ જ એનું માન પાઠ શાળીશુ ?
(અપૂર્ણ)

પાદટીપ

- ૧ આનો થોડો ખ્યાલ 'ચિન્તયામિ મનસા'ના 'અર્ચાચીનતા અને અનુઅર્ચાચીનતા' લેખમા સુરેશ જોષીએ આપ્યો છે
- ૨ આ અને આધુનિક સરચનાવાદીઓને લગતી વિગતો ફ્રાન્ક લેન્ડ્રિચિઆના પુસ્તક 'આફ્ટર ધ ન્યૂ ક્રિટીસીઝમ' (શિમગો યુનિ)ના સ્ટ્રક્ચરલિઝમ' લેખને આધારે તારવી છે
- ૩ રોલા બાર્થની વ્યસ્થિત વિચારણા હજુ ગુજરાતીમા થતી બાકી છે 'ભૂમિમ'ના માર્ચ ૭૬ ના અકમા પ્રમોદકુમાર પટેલે રોલા બાર્થના નિબંધનો અનુવાદ 'વિવેચન એનું ભાષા' તરીકે આપ્યો હતો સુમન શાહ કૃત 'ન ય વિવેચન પછી, ચન્દ્રાન્ત ડેપીવાળાના લેખ 'રોલા બાર્થ' અને યાદચિન્ત સંકેતાનુ અ-વાસ્તવ (એપ્રિલ-૧૩, ઓગ્ટોબર-૭૮)મા અને સુરેશ જોષીના 'અરણ્યકુન્દ'મા પણ બાર્થની ફેટલીક વિચારણાનો પરિચય જોવા મળે
- ૪ આ ભયસ્થાન તરફ ધ્યાન દોરનારા અગ્રણીઓમા 'નન્ય વિવેચન મા આસ્થા નહિ રાખનાર નોઓપ ફાય પણ હતા જુઓ તમના પુસ્તક 'એનેટોમી ઓફ ક્રીટીસીઝમ'ની પ્રસ્તાવના વળી 'ક્રોન્ટમ્પગી ક્રીટીઝમ'ના સપાદન માત્રમ પ્રેડબરીની પ્રસ્તાવના પણ જોવી
- ૫ આ માફક રોલા બાર્થનું છે
- ૬ જુઓ 'બિયોન્ડ કોર્મલિઝમ'
- ૭ નાયાન સ્કોટના લેખ માટે જુઓ 'બાઉન્ડરી'—૨, ૧૮૭૮
- ૮ 'અભિનવનો રસવિચાર'—નગીનનસ પારેખ—૫ ૧૭૩
- ૯ ફ્રાન્ક લેન્ડ્રિચિયા ૫ ૨૧૭
- ૧૦ એજન ૫ ૨૨૮
- ૨૬-૧-૮૪
- ૧૦ એપ્રિલ માર્ચ ચોરાશી

કથાસાહિત્યની લોકલોગ્યતા / સુમન શાહ

દાદીમાની વારતા કે આપણા જમાનાની નવલ-નવલિકા માત્ર કથાને કારણે રસપ્રદ હોય એવું અનેકવાર જોવા મળ્યું છે. મનુષ્યનો ખીબા મનુષ્યમાં જે રસ છે તેનું મોટું પરિપૂર્ણ તો જીવન છે. પણ જીવનરસ અન્યની કથા કરવા-સાંભળવાથી ખાસ અર્થમાં ઉત્કટ બને છે. કથાસાહિત્ય પ્રયોગ-પરમ્પરાના ગમે તેટલા વારા-ફેરામાંથી પસાર થાય, એના આ મૂળભૂત આકર્ષણથી હમેશાં ટકી રહેવાનું. આ સત્ય શંકાતીત છે. છતાં માત્ર કથા કહેવાનો આપણા સમયમાં કોઈ અર્થ રહ્યો નથી. કથાસાહિત્ય લેખનનો વિષય બનવાની સાથે જ આપણા સમસામયિક કલાક્ષેત્રમાં ક્યારનું પ્રવેશી ચૂક્યું છે. કલાસર્જનને શક્ય બનાવતી બધી જ સાંસ્કૃતિક કે સભ્યતા-વિષયક તરેહોથી કથા હવે કદી મુક્ત થઈ શકે એમ નથી. એટલું જ નહિ, એ સંદર્ભોમાં રહીને જ આજનો કથાસ્વામી એનું મૂલ્ય પ્રગટાવવા માગે છે. નવલકથા ઈતિહાસ અને રોમાન્સથી મુક્ત થઈને એક સાહિત્યપ્રકાર તરીકે અસ્તિત્વમાં આવી ત્યારે એના લેખકો મુખ્યત્વે આ મૂલ્ય-વિચારથી જ દોરવાયા હતા. વીસમી સદીમાં ઓગણીસમી સદીની વાસ્તવવાદી કથાસૃષ્ટિનું આધુનિક સંદર્ભોમાં જે આમૂલ પરિવર્તન થયું તે પણ ઉક્ત મૂલ્યવાંછનાનું જ પરિણામ હતું. કલાનું આ સભ્યતામાં જે વ્યાપક મૂલ્ય છે તે કથાસાહિત્યે પણ સકળતાપૂર્વક પ્રગટાવવું જોઈએ. આ માન્યતાને વિશે કશે મતભેદ નથી. વીસમી સદીની આધુનિક નવલકથા અને નવલિકાની આવી પ્રભાવક સત્તા જન્મી પણ છે.

છતાં કથાની કલા અવારનવાર આપણને ચિંતામાં નાખી દે છે. બાહ્યકનું વાસ્તવખચિત વિશ્વ થકી નાખે તો જોયસનું ચેતનાપ્રવાહ પદ્ધતિએ ઉકલતું-ગૂંચવાતું વિશ્વ પણ કંટાળો આપે. કથાસર્જનમાં વાસ્તવિકતાને ફેટલી ગાળી-કાઢી શકાય અને કલાને ફેટલી વિસ્તરવા દેવાય એ હમેશાં મૂંઝવણભર્યું બને છે. વાસ્તવ, કથા અને કલાનું એક તીવ્ર tension હમેશાં એના રચયિતા સમક્ષ પ્રગટે છે. એ એનો શો ઉકેલ લાવે છે તે જોવું રસપ્રદ નીવડે છે. કલાની દિશામાં સવિશેષ ઢળતી કથાસૃષ્ટિ વાર્તારસ અને સંલગ્ન વાસ્તવિકતાનો પરિચય એવું જરૂર ટકાવી જાણે છે. પરંતુ ઘણી વાર એનું કોઈ કલામૂલ્ય પ્રગટતું નથી. કથા-

સાહિત્યના બળરની રીતરસમોથી એ મીઠીક દયિત હોય છે આ પ્રકારના કથાપ્રેરે લેખનશ્રમ અને પોતાની હથોળીના બળે પોતાના સમયમા તો ચોક્કસ તરી બય છે એમના વાચકોને અહી કશાપણ પ્રકારનો ત્રાસ હોતો નથી તેથી એઓ ઘણીવાર લોકપ્રિય સાહિત્યકાર તરીકે સાવ જ સફળ અને સુખી બની રહે છે ભોગવાદી સમાજમા સસ્તુ કથાસાહિત્ય જીવન જરૂરિયાતની ચીજવસ્તુઓની જેમ વપરાવા માટે છે કથાસાહિત્યને અ જે જોવા મળતી આ તરતની સફળતા ખૂબ જ ચિન્ત્ય છે

કથા માનવી આકર્ષનાતા મૂળ તા આપણા જીવનરસમા જ પણ એનો અર્થ એ નથી કે કોઈ પણ કથા અચૂકપણે આપણને એ રસમા જ ખેંચી જશે બહુ ઓછી નવલકથાઓ આપણને જીવનના મૂળ મુદ્દી લઈ જાન છે નિશ્ચની થોડીક જ નવલિકાઓનું ચિર જીવી મૂલ્ય વસ્તુ છે ઘણી તાર તા, વાચકો ન્યાનું હાડકું ચૂસ્યા કરે એમ જ બનતું હોય છે મોટાભાગની 'સફળ' કથાકૃતિઓમા જીવનનું એ સપાટી પરનું આલેખન થયું હોય છે વાચકને પડી રાખવા માટેની સસ્તી તરફાળો, તેની કુચિતે સમાન્તર રહેવાનું વલણ, તની શ્રદ્ધાઓને પ પાળ્યા પ્રમાની વૃત્તિ વગેરે વગેરે વાનામાથી 'લોકપ્રિયતા' નામની સિદ્ધિનો જન્મ થાય છે લોકપ્રિય સાહિત્યકારો હમેશા પોતાના વિશાળ વાચકશ્રવર્ગને યાદતા હોય છે પરંતુ એથી વિરુદ્ધની હકીકત તો એની છે, કે એઓ પોતાની વૃત્તિ કે શ્લાને આજુ યાદના હોય એમ કદી દેખાતું નથી સાચું કથ સાહિત્ય લોકભોજ્ય હોય છે લોક પ્રિય નહિ લોકપ્રિયતાની મરિકા હોય છે, લોકભોજ્યતા સર્જકના પ્રતિભાવિશેષનું તેમજ એના જીવનદર્શનનું પદોક્ષ પરિણામ હોય છે

'લોકપ્રિયતા' આપણે ત્યા ખગડારેનો શબ્દ છે એનો રાજ રાણી સબનતામા છે લે છે લે જે ઉછેર થયો છે ત એની અર્થશ્રુતતા સૂચવે છે નેતાઓ લોકપ્રિય થઈ શક્યા નથી અને બૌદ્ધિકોને લોકપ્રિયતાની ચર્ચા કરવાની જાણે ફરજ પડી છે સાહિત્યપ્રેરે લોકપ્રિય થવાનું પોતાનું કર્તવ્ય હોય એમ એન જોરથી નળગી પડેના જણાય છે અહી કલાક્ષેત્રે પણ બહુમતિને નિર્ણાયક લેખવાનું વલણ બળ પડ્યા માડયુ છે કલાને વિરોની મુસ્તામીને સ્થાને લોકોની આરા ધનાનો મહિમા રખ્યો છે અને પરિણામે સ હિયપ્રેરે વધ ને વધુ સમાધાનકારી બનતા બય છે લોખના સમારાધનન સારુ તઓ પોતાની વૃત્તિઓને પળ માફસરની બનાવવાની તત્પરતા દાખવતા હોય છે લોક પ્રિયતાને વિરોની બેપરમાઈને બદલે તેને વિજેની ઝરઝળ મનોદશા સાહિત્યપ્રેરે પામે પ્રકાર પ્રમારની કુચેષ્ટાઓ કગાવે છે આ દિશ મા નવનિધાનપ્રેરે હ મેશા પહેન પ્રનારા જણાયા છે લોક

પ્રિય નવલને માટે કારિકા તેઓ ઝડપથી ઘડી કાઢે છે અથવા એ એમને નવલકથાકારબન્ધુ પાસેથી એકદમ જ મળી જતી હોય છે. કારિકા હાથ ચડે પછી તેને કંદી પડતી નહિ મૂકવી એ સંકલ્પને તેઓ ધાર્મિકભાવે સાર્થક બનાવતા હોય છે.

લોકપ્રિયતાની કારિકા કથાના પાયામાં રહેલી વાસ્તવિકતાનું જરૂર પ્રમાણેનું વેતરણ કરી લે છે. જીવનની અમુક જ બાબતોનું આલેખન અમુક જ માત્રામાં કરાય છે. જિંડાણ અમુક હદથી વધુ સિદ્ધ કરાતું નથી. મનુષ્યો પાત્રો બની રહે તે પ્રકારે તેમનું ન્યૂનીકરણ કરાયું હોય છે. વસ્તુચમ્પન્ને સીધી અનુકૂળ આવે એવી સ્થૂળ ઘટનાઓ ચાલીને આલેખાય છે. સંઘટનસૂત્ર કારિકાવશ હોઇને પ્રભાવક નીવડતું નથી. વાર્તા જરૂર રચાય છે પરંતુ એમાંથી જીવનનો કશો સાક્ષાત્કાર પ્રગટતો નથી. વાર્તાસ પ્રગટ્યા પછી નિર્દોષ ભાસે છે. કથાનો આવો બધો ઘટાટોપ કરીને લેખક શું સિદ્ધ કરવા માગે છે એવા પ્રશ્નનો કશો ઉત્તર જવલે જ મળે છે. લોકપ્રિયતા વાચક સંખ્યા કે પુસ્તકની આવૃત્તિઓ અને વેચાણને આધારે જ નક્કી કરાય એ દયનીય છે. લોકપ્રિય મનાતા લેખકોને કાણ નથી વાંચતું એ પણ એવું જ નિર્ણાયક મનાવું જોઈએ.

કલાની દિશામાં સવિશેષ ઢળતી કથાસૃષ્ટિની પણ કારિકા જન્મી આવે છે. એક વાર નક્કી થઈ જાય કે ઘટનાતત્ત્વનો લોપ કરનાર મોટો વાર્તાકાર છે તો ઝટપટ એ લોપ કરવાની જૂકિતઓ શોધી કઢાય છે. અનેક મૂરખાઓની દાદનો કલાક્ષેત્રે કશો અર્થ નથી. સમજદારની ચુપકીદી જ સનાવનારી હોય છે. પણ ખબર પડી જાય કે સમજદારો આ આ વાનાંથી રીઝે છે ત્યારે વળી પાછી મુશ્કેલી જ સરજાય છે વિવેચકોને ગમે-ભાવે એવી ‘ફિક્શન’-ફિક્શન નહિ-લખવાનું પ્રયોગશીલતાના સમયોમાં લગભગ બધે જ બનતું હોય છે. અહીં દેખાતી રીતે જ કૃતકતાનો આશરો લેવાયો હોય છે. લોકપ્રિયતાની જેમ જ આવી ક્ષુદ્ર વિદ્વત્ પ્રિયતા પણ નિંદા મનાવી જોઈએ. વિદ્વત્-પ્રિયતાની કારિકાવશ જે કંઈ લખાયેલું જાપાય તે પણ ભાગ્યે જ ચિરંજીવી હોય છે. સાહિત્યમાં ફેશનો પણ સાહિત્યિક હોય છે એટલે ઝટ પરખાતી નથી. જો કે નવી ફેશન આવતાં બધું જ ઉઘાડું પડી જાય છે. નવા વિદ્વાનોનું મન નવી રીતે રીઝવવું પડે એ ઓછું દયાજનક છે?

શું લોકનું કે વિદ્વાનોનું સમારાધન કરવા નીકળેલી કલા સરવાળે આત્મઘાતક પુરવાર થાય છે. કથા સાહિત્ય આમેય અઢળક હોય છે. એ ઢગમાંથી જુદા પડવું અને કાળ સામે ટકી રહેવું એ તો કોઈ અનોખી જ શક્તિવાળાનું કામ છે.

કથા સાહિત્ય નહીં હીન હોય તો પણ કાલક્ષેપનું કારણ તો અવશ્ય બની શકે છે કાલબ્યા કૃતિઓ જુદી જ વસ હોય છે લોકપ્રિયતાની ખરી કસોટી એ છે કે એ લલિત્યમા આવનારાં લોક લગી પહોંચવાની હોય જ લોકભોજ્ય છે તે પોતાના સમય-સ્થળના લોક પૂરતું સીમિત કેવી રીતે હોઈ શકે? લોકપ્રિયતાને કદી કશી સીમા હોતી નથી નિ સીમ લોકપ્રિયતા હોતો લોકભોજ્યતા છે. કથા સાહિત્યનો એની સાથેનો સમ્બન્ધ સાવ જ અંદરનો છે એ લોકભોજ્યતા ગુ છે તેની કિંચિત્ સમજ તો કોઈ પણ કથાકારને પડી ગઈ હોય છે એટલે અમુક હદે લોકપ્રિય થયેલા નવલકારો પોતાથી વધુ લોકપ્રિયને હમેશા શંકાની નજરે જોતા હોય છે. તેમને પૂરુ આત્મસાત થનું હોય છે કે પોલો પોતાની તુલનાએ કલા પરત્વે ઓછો ગમ્भीર છે આ ગમ્भीરતા શી ચીજ છે? એનો લોકભોજ્યતા સાથે શો સમ્બન્ધ છે ?

કથાકારની પોતાની કલા વિશેની આ ગમ્भीરતા શમ્ભાન્તરે તો મનુષ્યતા આ પૃથ્વી પરના જીવનને અંગેની એની વફાદારી છે ગમે તરી વાર્તા રચના પણ એ આ વફાદારી દર્શાવ્યા વિના રહી શકતો નથી કથાસર્જનમા એ ગમ્भीર છે એનો અર્થ જ એ કે કથાએ કશો જીવનદ્રોહ કરી શકતો નથી. અહીંથી કૃતિની લોકભોજ્યતાની ભૂમિકા રચાય છે વિશ્વના મહાન કથાસ્વામીઓમા આ લર્થોભર્થો ગંભીર જીવનરાગ એમના કલાઢોગ્ય પર સરસમ ભોગવતો હોય છે. એન દોગ્ધે એ પ્રકારનો ‘કન્કશનલ’ હોય છે કથા વિશેની આ સ્વામીએ, કશી નિશ્ચિત સમજ લઈને કથાસૃષ્ટિ ભભી કથા નીઢ્યા હોય એમ લાગતુ નથી એક પ્રતિભાશાળી અને સંવેદનપટુ જીવ તરીકે વિશ્વને વિરોનું અમુક દષ્ટિબિન્દુ કોઈ પણ મહાન સાહિત્યકારનો વિરોષ હોય છે એ ખરુ છે પરન્તુ પોતાના એવા દર્શનથી એમણે પોતાની સૃષ્ટિને નિયન્ત્રિત કરી હોતી નથી. તેઓ આના વિલક્ષણ અર્થમાં કલાસંયર્ગો છે રસીન્દ્રનાથ, પ્રેમચંદ, તોલ્સ્તોય, એખવ, દોસ્તો-એવ્સ્કો, ડાક્કા કે હેમિંગવેમા પ્રગટતો જીવનરાગ આ પ્રકારનો છે. આનારા અનેક વર્ષો બુધી એમનું કથા સાહિત્ય લોકભોજ્ય રહેનાનુ છે

સમગ્ર જીવનની પ્રચુરતા આ કથા સૃષ્ટિની લોકભોજ્યતાનુ મહત્તમ કારણ છે એની પ્રચુરતાને લીધે જ વિશાળ પાત્રસૃષ્ટિ અનિવાર્ય બની હોય છે અનેક ઉપકથાઓનુ સન્મિલન પણ આ જ કારણે સાલિપ્રાપ્ત કરતુ હોય છે. આલેખનની પ્રચુર બહુવિધતા એના લેખકને મર્જડ બનાવવાની ફરજ પાડે છે. મનુષ્યને વિશેની એક વ્યાપક અને એટલી જ સંકુલ સમજ આપણને હમેશા આની સૃષ્ટિભાથી જ

મળતી નથી? આ કથાસ્વામીઓ નવલિકા-લખે ત્યારે પણ એનું ફલક ખાસ્તું ખૂબ હોય છે. આવું બહુવિધ પ્રાચુર્ય વધુમાં વધુ ભાવે 'કારેસ્પોન્ડિન્ગ' હોવાથી અનેક વ્યક્તિવિશેષોવાળા લોકસમુદાયોને પહોંચે છે. ઘણી નવલકથાઓ 'સુદીર્ઘ' કુળકથાઓ કે જાતિકથાઓ ભાસે છે તેનું કારણ પણ આ પ્રચુરતામાં છે.

આ બહુવિધ પ્રાચુર્યને કારણે કથાસૃષ્ટિ શિથિલ બની જાય, મેદસ્વી ભાસે એવાં પરિણામો પ્રત્યે આંખમીંચામણાં તો ન જ થઈ શકે. વળી આવી વિશાળ સૃષ્ટિમાંથી પસાર થવાનો સમય આજના વાચકને તો હોય જ નહિ એ પણ એટલું જ ચિન્ત્ય છે. આપણી સદીમાં કથાસાહિત્યનો કાયાકલ્પ થયો તેમાં જમાનાની બદલાતી રહેતી રસતારનો તેમ જ તાસીરનો મોટો ફાળો છે. પણ એ બધાં કારણોને લીધે જ આપણે મહાન કથાસ્વામીઓને અભરાઈએ ચડાવી મૂકીએ એ પણ ખરાબર નથી. એમનો ગંભીર જીવનરાગ, એમનું કલાને વિશેનું ગાંભીર્ય કે એમનો સંયમ હંમેશા સ્મરણીય છે. ચિરંજીવી કલાનું કારણ બનતું પરમ્પરાનું આ કિંચિત આપણી સમજનો ભાગ બનવું ઘટે છે.

કોઈ પણ વૈયક્તિક પ્રતિભાએ પરમ્પરા પામેથી હમેશાં આવું કશુંક કિંચિત જ શીખવાનું હોય છે. એમના દાખલામાં કથા અમુક આદિ, મધ્ય અને અન્તની ચુસ્તતામાં બંધ નથી રહેતી, હમેશાં છલકાય છે, ઉભરાય છે. આ સૃષ્ટિનો કશો પાર નથી એવું એક વિશિષ્ટ સંવેદન આ કલાને નિશ્ચિતપણે અકળમાં સારવી આપે છે. તોદસ્તોયમાં આ અવશ્ય અનુભવાશે. જીવન સાવ જ ન સમજાય એવું અને પૂરું સંકુલ છે. એ અહીં મનુષ્ય મનુષ્ય વચ્ચેના અટપટા વ્યવહારોથી અને ક્રિયાકલાપોથી વ્યક્ત થતું હોય છે દોસ્તોએવસ્કીમાં પ્રગટેલી આ સંકુલતા સાથે જ સ્પૃહણીય છે. એમણે રચેલાં નાનાં છતાં બળવત્તર દષ્ટિકોણ પ્રગટાવનાં સંખ્યાબંધ ગોણ પાત્રો એમના નાયકોને જ પૂર્ણ કરી આપતાં નથી? બધાં બાજે એનાં જુદાંજુદાં દર્પણ બની રહે છે. રવીન્દ્રનાથમાં કે પ્રેમચંદમાં પણ આવો પાત્રવૈભવ મનુષ્યનું એક હૃદયંગમ વૈવિધ્ય પ્રસ્તુત કરે છે. એખવની નકરી વાસ્તવિકતા કાંકમાં પણ છે, હેમિંગ્વેમાં પણ છે. છતાં ત્રણેની કલા જુદાંજુદાં પરિણામો પર પહોંચી છે. પોતે જીવ્યા ન હોય એવી કશી પણ વાસ્તવિકતાનો અનુભવ લેવાનો આગવો પ્રયાસ આ દષ્ટાઓએ કદી કર્યો નથી. એમનું કથાસાહિત્ય એવા આયાસની દૃઢતા કદી પ્રગટાવતું નથી. અને છતાં કાંક આપણને એક અપ્રતિમ સૃષ્ટાની રીતેભાને અતિ-વસ્તુની સમુખ કરી દે છે. સ્વપ્નવાસ્તવના નિરૂપણને સાટેની કશી જુદી ટેકનિકનું ચિંતવન કરીને એમણે જવલ્લે જ કશું સરજ્યું હોય. એમની મોટી

ખૂમી જ તા એ છે એ તરી સહજતાથી ખસ માન વાર્તા જ રહે છે આ સહજતા હેમિંગવેનો પણ મોટો ગણ છે એખવમા જીવન એની બધી જ સપાની રાખાને પ્રશંક એવેની અને કરુણતાનો અનુભવ આપે એનું પ્રત્યક્ષપણે આલેખાયુ છે નફમા એ એની રીત અમક્ષ થતુ આવે છે કે આપણને એમ જ લાગે કે આ કોઈ સ્વાન તા નથી ને ? અને છતાં એ જીવન જ હોય છે જીવન સ્વાનનો જરા પણ ભેદ જ ન રહે એવી એમની કલા છે હેમિંગવેની પ્રત્યક્ષ શૈલી વડે સિદ્ધ થયેની કથાસાહિત્યની પારદર્શિતા તા પ્રાણી સફળતાનો જ પર્યાય હોય એમ નથી લાગુ ? આ સૌની સૃષ્ટિમા ભાષા સાવ જ ઓગળી ગયેલી છે માન ભાષાજ્ઞાન ધરાવતા વાચક પણ અહીં ચાલી શકે છે લોખ્ખોજ્યતા આ સૌની સૃષ્ટિનુ પરોક્ષ પરિણામ છે

પ્રથાસાહિત્યની આ સમૃદ્ધ પરમ્પરામા લોખ્ખોજ્યતાના આના અનેક વાના મળી આવતા સહજ પ્રત્યક્ષ પારદર્શી સર્જનનો અર્થ જ એ છે ? એ જીવનના સાક્ષાત્કાર પ્રારીને ખસી જના માગે છે પ્રાણી પોતાના અસ્તિત્વની વિરુદ્ધ જઈને જ સફળ થઈ શકે છે એ મર્મ આપણને હજી આત્મસાત્ થયા નથી આપણી પામે એક પણ લોખ્ખોજ્ય કથાસ્વામી નથી એ શુ ઓછુ અપમાનનારુ છે ? લોખ્ખિયતાનુ નહિ, આપણે એનું આવાહન પ્રીએ (૬-૩-૮૪)*

* ઈડરની આર્ટસ એન્ડ મર્સ કોનેજમા તા ૧૮-૧૧-૮૩ ના રોજ ‘સમગ્રવીન હિન્દી-ગુજરાતી કથ સાહિત્ય પરિસંવાદમા તમજ અમનનાદની સ્થામિનારામણ આર્ટસ કોલેજમા યુનિવર્સિટી-વ્યાખ્યાન અંગે બે નાયુ તનુ લેખસ્વરૂપ

‘એતદ્’ વિશે માહિતી

- ૧ પ્રકાશન સ્થાન પૃ૩, નૂતન મેસાયી ફાગજ વડોદરા-૩૮૦૦૦૨
- ૨ મુદકનું નામ મુરેશ હ બેરી (‘ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રાશન કેન્દ્ર’ વતી)
- નાગરિશ્તા ભારતીય
- અરનામું પૃ૩, નૂતન મેસાયી, ફાગજ, વડોદરા-૩૮૦૦૦૨
- ૩ પ્રકાશનું નામ મુરેશ હ બેરી
- ૪ તારીનું નામ મુરેશ હ બેરી
- નાગરિશ્તા ભારતીય, સરનામું-ઉપર મુજબ
- નાગરિશ્તા ભારતીય
- સંગ્રામી એચ/૧, અધ્યાપ કુરીર પ્રતાપગજ વડોદરા ૩૮૦૦૦૨
- ૫ માહિતીનું નામ ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રાશન ટ્રસ્ટ
- ૬ ૭, મુરેશ બેરી, આથી બહાર મુ છુ કે ઉપગની નીચતા મારી નબ અને સમજ પ્રમાણે સાચી છે —મુરેશ હ બેરી

With Best Compliments
From

SHREE DUTT ROADLINES

H. O. Kalupura Main Koad, Baroda-390006
Tel. No. 52460

Branch :

Tagiya Mahajanwadi
opp. Police station, Panchkuwa,
Ahmedabad (Ph. 382101)

શ્રીણી શ્રીણી અધર પર રૂઠે રૂઠે જતી ગોઠડીની
 સાથે પીથું મુદિત નયને પૂર્ણિમાની સુધાને,
 છાની આવી લહરી અરશે કુંદ કેરી સુગંધ,
 અંખા હૈયે હતી નિખિલને માણસું એક સંજ

— રાજેન્દ્ર શાહ

જયપદન તક્તાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ,
૨૨૧, સિદ્ધવર આચર્
જગમોહનદાસ મહેતા માર્ગ
મુ'બઈ ૪૦૦ ૦૦૬
ના સૌજન્યથી



ચન્દ્રકાન્ત શેઠ

॥ પરસી ગયું વાફળ ને...

૧

ચન્દ્રકાન્ત શેઠ

કહે

૨

શિરીષ પંચાલ

સાહિત્યનો મૃદુલ ટુકડો

૩

મુર્મન શાહ

કથાસાહિત્યની હોદ્દાબોજતા

૧૧

માસિક મુદ્રક પ્રકાશક : સુરેશ જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફોરમ જે,

સ્થાન : રચના મુદ્રણ, દેવચંદનગર, હિંમંતનગર-૩૮૩૦૦૧

એ તદ્ : એ કોતેર-બોતેર

એતદ્ : એકોતેર-બોતેર

એગિલ / મે : એગિલ

વર્ષ : સાત

અંક : એકોતેર-બોતેર

પત્રા : સુરેશ ઠ. જોષી પંડ/પૂતન સોસાયટી, દુરોમજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સહનંત્રી : શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપમજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

પરામર્શક : વિમલ અવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહારે શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર માહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

સંસ્કૃતિ સંસ્થાના સ્થળ :

રસિક શાહ : બી/૨૪ ખીરાનગર એસ. વી. રોડ, સાંતાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

સહસંપ્રકાશન : મગ/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૨

અહેશ દવે : ગુણ, સાયરમતી મોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૫

જયંત પારેખ : એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈલ માર્ગ, ઘાટોપર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭

ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપમજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો

સંરચનાવાદ : સ્વરૂપ અને વિભાવના *

સુમન શાહ

સંરચનાવાદમાં કોઈ પણ આવિર્ભાવ (ફિનોમિનન)ને અલગપણે વૈયક્તિક રૂપમાં જોનારી દષ્ટિને વિરોધ છે. એટલેમિતથી સ્પષ્ટચરાસિદ્ધિ એવી દાર્શનિકતાએ સાવ ઊભરું હરે છે. સાહિત્ય માટે એ વિવેચનને અતિ આવશ્યક એવી પૃથક્કરણ-પદ્ધતિ છે. સિદ્ધાન્ત પણ છે. કૃતિને વિસરી ગયેલા કોઈ પણ સાહિત્ય વિચારને માટે સંરચનાવાદ ચોવાણી છે, કેમકે એ સર્વથા કૃતિને જ કેન્દ્રમાં રાખે છે, ન હોય તો લાવે છે.

૧

કોઈ પણ કૃતિની સંરચના શોધવી એ એને પામવાને માટેનો ઉત્તમ ઉપાય છે. મનુષ્ય તરીકે ભાવક કે વિવેચક નિર્દોષ હોઈ શકે નહિ. એટલે, નવ્ય વિવેચકાની જેમ અહીં પૂર્વ-માન્યતાઓનું કે શ્રદ્ધાઓનું ‘સરૂપ-શન’ હિતકર નથી મનાતું. કશે ભોળો અનુભવાગ્રહ-ઈમ્પરિસિડમ એક અસંભવિત વિવેચન-અવસ્થા છે. સંરચના-શોધ માટે હંમેશાં પદ્ધતિપુરઃસરનું મોડેલ ઊભું કરવું ઘટે છે. એ માટે ભાષાવિજ્ઞાનની પૂરી મદદ લઈ શકાય. આવી શોધ તે સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ છે. સ્વૈર અર્થઘટનોમાં વેરાઈ જતી આત્મલક્ષિતા અહીં નભી શકતી નથી, વિવેચકે સંરચના-શોધને આધારે કૃતિ-વિસ્તાર કરવાનો હોય છે. એક જાતની જ્ઞાન-પ્રવૃત્તિ ઊભી કરવાની છે. કૃતિ, તેના વ્યાપારો અને એ વ્યાપારો જેની ઉપસ્થિતિથી ઇળવતા અને છે તે ભાવકને કૃતિ સાથેનો મુકાબલો-સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ માટે પાયાની બાબતો છે.

પરંપરાગત પદ્ધતિમાં ટેકસ્ટને કોન્ટેક્સ્ટમાં મૂકીને અર્થો અર્પવાનું થતું. સાહિત્ય વિવેચક ટેકસ્ટને એસથેટિક કોન્ટેક્સ્ટમાં મૂકીને ઘણા બધા અર્થારોપ કરી શકે. અહીં પાયાનો તકાવત છે. સંરચનાવાદી પદ્ધતિમાં અર્થને શક્ય બનાવનારી સ્થિતિઓ ને પરિસ્થિતિઓનો મહિમા છે. કૃતિ જેવી રીતે અમુક જ અર્થબોધ સ્ફુરાવી શકી તેની તપાસ અહીં ‘કેન્દ્રવર્તી’ છે. એવી તપાસને આધારે

∴ વિવિધ વિવેચનાત્મક અભિગમો વિશેના દાહોદ-પરિસંવાદમાં બોલાયું તેનું સિખિત સ્વરૂપ.

ઐતદ્ એપ્રિલ / મે એ

કૃતિનું સમગ્ર અર્થવલય અવગત થઈ શકે છે, કૃતિથી સંસ્કૃતિ સુધીની સીમાનો બોધ અહીં અધિકૃત પદ્ધતિને લીધે સર્વથા ઈચ્છનીય નીવડે છે.

૨

સોસ્યુરે ભાષાને એક રૂપરક (ફોર્મ) ઠસ્તી ગણી હતી. સાક્ષાત્ ભાષા-પ્રયોગો (પેરોલ) પાછળ એમણે ગભિત ભાષા-પદ્ધતિ (લા લેન્ગ) કહી હતી. આ કલ્પના ક્રાન્તિકારી નીવડી. કેમકે એનાથી સમગ્ર ભાષાનું એક તન્ત્ર તરીકે આકલન કરવાનું શક્ય બન્યું. એટલું જ નહીં એ તન્ત્ર રૂપરક હોઈને કશી વિધાયક અને આવશ્યક ગુણવત્તા વિનાનું છે એવી વિજ્ઞાનીય દષ્ટિ સક્રિય થઈ. એ તન્ત્રને માત્ર સમ્બન્ધરક સૂત્રોમાં જ સમજવી શકાય છે એવો સંરચનાકેન્દ્રી વિચાર વિકસવા લાગ્યો. કોઈ પણ સંરચના એનાં તત્વોની સમ્બન્ધભૂમિકાથી વિશેષ કંઈ નથી. કોઈ પણ આવિર્ભાવમાં તેની સંરચનાથી વિશેષ એવું મૂળગામી કશું નથી. તત્વોની સમ્બન્ધભૂમિકામાં એક જાતની સમગ્રતા અને અખણિતતા પ્રવર્તે છે. સંરચના સ્વ-નિર્દેશક છે કેમકે તેમ હોઈને જ તે પોતાના અસ્તિત્વનો બોધ કરાવી શકે છે.

સંરચનાને વિશેની આ પાયાની વાતોના છેડાઓ અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફી, વિજ્ઞાનનો સાપેક્ષતાવાદ તેમજ માર્ક્સ-પ્રણીત ડાયલેક્ટિકલ થોટમાં પ્રસરી ગયેલા લાગશે. અર્થ મનુષ્ય વડે જ અસ્તિત્વમાં આવે છે અને એ અર્થ સમ્બન્ધરક હોય છે. વળી અર્થ હંમેશા મનુષ્યચિત્તની વસ્તુપદાર્થને વિશેની વિલક્ષણ સક્રિયતાને આભારી છે. બધી સંરચનાઓ ચિત્ત-સંરચનાઓને આભારી હોવી જોઈએ એવો મત વ્યક્ત કરતા ચોમ્સ્કી આદિ ચિન્તકોનાં મૂળ પણ આ અભિગમથી સિંચાયાં જણાશે.

સોસ્યુર જેવા જ મહત્વના ચિન્તક લેની-સ્ક્રૌસ, સંરચનાવાદના એ ખીજા મુખ્ય પ્રણેતા છે. એમણે સોસ્યુરના પરિપ્રેક્ષ્યમાં નૃવંશવિદ્યાને મૂકી બતાવી. સામાજિક-સાંસ્કૃતિક આવિર્ભાવોને ટુકડાઓમાં જેવાની પરમ્પરાનો એમણે અન્ત આપ્યો. આવિર્ભાવોને વિશે મનોવિજ્ઞાનીય દષ્ટિભંગિને પણ જોખમી લેખી. એમણે કહ્યું કે બધું અધ્યયન ગભિતે રહેલી રૂપરક પદ્ધતિની પરિશોધ અર્થે હોતું હશે. કોઈ પણ ક્યારેક સામાજિક અવજારોને ખાન્યતાઓ સાથે ન સાંકળતાં નૃવંશવિદે તે પાછળનાં તન્ત્રો આત્મસાત્ કરવાં જોઈએ. આદિમ સમાજોનાં ટેટેમિઝમ અને મિથનો આ દષ્ટિએ અભ્યાસ કરાય તો માનવીય વિભાવનાઓ

પર ખાસ્સો પ્રકાશ પડી શકે. લેવી-સ્ટ્રૌસે પોતે એવો પ્રકાશ 'લોજિક ઓવ ધ કોન્ક્રિટ' રચીને પાડ્યો તે ઘટના સુવિદિત છે.

વિવિધ અનુભવક્ષેત્રોમાંથી રચાઈ આવતા નિયમો (કોડસ) વડે મિથ પ્રાણવન્ત બને છે ત્યારે તેમાં વિરોધોને સહઅસ્તિત્વ મળ્યું હોય છે. લેવી-સ્ટ્રૌસ એને 'સેટ ઓવ ખાયનરી ઓપોઝિશન્સ' કહીને ઓળખાવે છે. આ દ્વિધ વિરોધનો સિદ્ધાન્ત સમજવા જેવો છે, કેમકે એ સંરચનાઓધમાં ઘણી વાર મહત્વનો ઠરે છે. સાહિત્યકૃતિમાં આ વિરોધી નિયમો ઘણીવાર 'કન્કશનલ' હોય છે. અર્થબોધમાં નિર્ણાયક હોય છે. શેક્સપિયરકૃત 'ડુ લાઝ આઈ હેવ ઓવ કમ્ફર્ટ એન્ડ ડિસ્પેર' સોનેટમાં આવું સૂત્ર જોઈ શકાય છે. ગૂડ-ઇવિલનું ખાયનરી ઓપોઝિશન સ્વીકારીને કવિએ એને જુદા જુદા નિયમોથી વિકસાવ્યું છે: 'એન્જલડેવિલ, સેપ્ટન્ટ-દ્વિએન્ડ (ધાર્મિક): તો, પ્યોરિટી-પ્રાઇડ (નૈતિક): અને ફેઅર-ક્લડ ઈલ (ભૌતિક) વગેરે મૂર્તીની પછાડેતું અર્ધ-સમગ્રાત સૂત્ર સંરચનાવાદી પૃથક્કરણનો વિષય બને એટલે કાવ્યના સાક્ષણિક અર્થવલયને વિશેની આપણી ગતિ સહજ બને તે સમજાય તેવું છે.

સંરચનાવાદના સ્વરૂપને વધુ વિભાવનાબદ્ધ કરવામાં યાકોબ્સનનું નામ પણ એટલું જ નોંધપાત્ર છે. એમણે ભાષાના કાવ્યાત્મક કે સર્જનાત્મક કાર્યનો વિભાવ બરાબર રીતે વ્યક્ત કરી આપ્યો. સંરચનાવાદી અધ્યયન જ્યારે ભાષાવિજ્ઞાન પાસે ગયું ત્યારે તેની પોતાની જ બે શાખાઓ પ્રસરી રહી: કૃતિની ભાષાના વર્ણન માટે ભાષાવિજ્ઞાનને ટેકનિક તરીકે પ્રયોજતું સંરચનાવાદી અધ્યયન અને સંરચનાવાદી સાહિત્ય-મીમાંસાના મોડેલ માટે ભાષાવિજ્ઞાનને અપરોક્ષપણે સ્વીકારતું સંરચનાવાદી અધ્યયન. રોમન પહેલી શાખામાં કૃતિની જુદી જુદી ભાતને વિષય બનાવી અધ્યયન કરાય છે. યાકોબ્સને આ દિશામાં ભાષાકીય તત્વોની વહેંચણીને સૂચવવા માટે ભાષાવિજ્ઞાનનો નોંધપાત્ર વિનિયોગ કરી દાખવ્યો છે. સુવિદિત છે કે ભાષાકીય તત્વોને ભાષાવિજ્ઞાન અને વિજ્ઞાનથી તેમજ પદાન્વય સિદ્ધાન્તથી ચોક્કસપણે સમજાવતું હોય છે: એકિસસ ઓવ સિલેક્શન (પેરેડિગમેટિક) અને એકિસસ ઓવ કોમ્પિનેશન (સિન્ટેગમેટિક) એવી બે ધરીઓ પર ભાષાતત્વોની વહેંચણી તેમજ તેનાં સંયોજનો થતાં હોય છે. આ સુવિદિત ભાષાકીય ઘટના પરથી યાકોબ્સને ભાષાના સર્જક-કાર્યનો સિદ્ધાન્ત આપ્યો. એમણે કહ્યું કે પદાન્વય-ધરી (એ. સી.) પર પસંદગી-ધરી (એ.એસ.) નો પ્રક્ષેપ થતાં ભાષાનું સર્જનપરક કન્કશન અસ્તિત્વમાં આવે છે. કાવ્યોનાં પૃથક્કરણો વડે એમણે દર્શાવી આપ્યું કે કોઈ એક કૃતિમાં

સમપ્રમાણલક્ષી અને અસમપ્રમાણલક્ષી એવી બે પ્રકારની ભાતો હોય છે. ભાતોની આવી વહેંચણીને લીધે કેટલાંક તરવે સુગઠિત થઈ આવે છે, તો કેટલાંક નિષ્ક્રિયપણે પડી પણ રહે છે. યાકોબ્સને તો ભાવકની અનુભૂતિમાં ન આવી હોય તેવી ભાતો પણ શોધી હતી જલકે અર્થ અને સુસંગતિને વિશે અપસ્તુત ભાતો પણ દર્શાવી હતી. કૃતિના કલાત્મક સુગઠન અર્થે કેટલીક રૂપરક ભાતો અર્થનિરપેક્ષ હોય તે જરાય ખોટું નથી. જલકે એ વિના કદાચ કલા અસ્તિત્વમાં જ ન આવે એવું પણ ખતે.

ખીજી શાખામાં ઝાક જેનિનાસ્કા, નિકોલાસ રૂવેન આદિનાં અધ્યયનો માર્ગ-દર્શક નીવડ્યાં છે. ભાતોના અભ્યાસથી આગળ વધીને આ વિદ્વાનો ભાષા અર્થોને કેવી રીતે સ્ફુરાવે છે એ દિશામાં વિકસ્યા છે. પરિણામે કેટલીક રૂપરક ગૂંચો કે અનાવસ્યક સંદિગ્ધતાઓનું નિરસન થઈ ચ-નું. છતાં, આ ખીજી શાખાનાં અમુક અધ્યયનો અર્થઘટન તરફની જની ગયા છે. સંરચનાવાદે ઉમેશા સંકેતોની વ્યાપકતાઓને ધ્યાનમાં લેનારા સંકેતવિજ્ઞાનની ખાજુએ વિસ્તરવાનું હોય છે.

જુલિયા ક્રિસ્ટેઆ, ઝાક દેગ્રિદા અને સવિશેષપણે રોલા બાર્થ સંરચનાવાદી ચિન્તનને એક પ્રવૃત્તિમાં ઢાળી આપનારાંને રૂપે ઉમેશાં સ્મરણીય રહેશે. એમના પુરુષાર્થો અનેક નૂતન વિચારોનો આવિર્ભાવ થયો: સાહિત્યકૃતિ ડોઈ પણ ભાષા-કીય હસ્તીના જેવી ભાષાકૃતિ છે. એના અર્થમાં કેટલુંક રૂઢિનન્ન જવાબદાર છે માટે સાહિત્યકૃતિને એક પદ્ધતિરૂપે લેરી ઘટે છે. સાહિત્યકૃતિનું પૃથક્કરણ ભાષાના પૃથક્કરણથી જરાય જુદું નથી, સદૃશ છે. સાહિત્યકૃતિની કાર્યસાધકતા તપાસનારે ભાવન-વિભાવનની એક આખી હારમાળા રચનાની હોય છે આ વિચારે વડે સંરચનાવાદે સશક્ત એવી એક મેટા-લેન્ગવેજ ઉપસાવી આપી છે. એના મુખ્ય પ્રણેતા બાર્થ છે. એમણે સાહિત્ય દ્વિતીયિક વ્યવસ્થાપન ધરાવે છે એમ કહીને એના પૃથક્કરણનો ચાક્કસ માર્ગ દર્શાવ્યો છે. સાહિત્યકૃતિ એટલે વાક્યે. પણ વાક્યો સંજ્ઞાઓ છે કેમકે દ્વિતીયિક વ્યવસ્થાપનથી આ બદ છે. એકનું એક વાક્ય, જાપામાં જાપાનું હોય ને કાવ્યમાં જાપાનું હોય લિન્ન-અર્થી જની શકે છે. એ જ વાક્યને કાવ્યપંક્તિ તરીકે ઘટાવતાં આપણને કશો સંકોચ નથી થતો. સાહિત્યના પ્રસંગમાં આપણે સોનેટ, હાઈકુ, નવલકથા, મહાકાવ્ય, પદ્યનાટક એમ સાહિત્યની વિશિષ્ટ પદ્ધતિઓ વાંચતા હોઈએ છીએ. વાક્ય મોટે સંજ્ઞા ખડું પણ સાહિત્ય પદ્ધતિનો સંદર્ભ સાંપડતાં રૂપ બને છે. એવું રૂપ મંકેતક તરીકે સાહિત્યબોધને જન્માવે છે. આમ લેખનપદ્ધતિ-écriture-ની રૂઢિઓને કારણે વાક્યોને

સાહિત્યકૃતિમાં સવિશેષ વ્યાપારો મળ્યા હોય છે. સાહિત્ય સમગ્રપણે એ કારણે જ એક પદ્ધતિ કે સંસ્થા છે.

૩

પરિણામે સંરચનાવાદી-વિચારમાં સાહિત્યકૃતિના વિશિષ્ટ ‘રીડિંગ’નો એટલે કે ભાવનનો અપાર મહિમા છે. લેખકની અનુપસ્થિતિમાં, છાપેલા સ્વરૂપે પ્રાપ્ત લેખન પ્રત્યક્ષ નથી. એના સર્જકના વૈયક્તિક સૂર વિહોણું છે. કૃતિ-ઉપભોગમાં આ બધી બાબતોને ધ્યાનમાં લેવાની હોય છે, તો લેખને રૂઢ કરેલા ચીલાઓને પણ ધ્યાનમાં લેવાના હોય છે. પોતાની વિચારધારામાં ખાથે આ બધા પ્રશ્નોની સુંદર છણાવટ કરી છે.

ભાવન-વિભાવનની હારમાળા ઊભી કરવાનું કામ કપરું છે. ‘ડિક્ષેન્’ એટલે કે કૃતિ-પૃથક્કરણ પછી કૃતિભોધની દિશામાં ભાવકે એક નવી જ વ્યવસ્થિતિ રચતી પ્રવૃત્તિ આદરવાની છે. એ બ્રિકોલાજ’ એટલે કે કૃતિ-સંશ્લેષણની, સામા છેડાની પ્રવૃત્તિથી કૃતિભોધમાં અને છેવટે અધ્યયનમાં એક જાતની સમ્પૂર્તિ ઊભી થાય છે. વિશ્લેષણથી ઊભી થયેલી અનિશ્ચિત નિશ્ચિતિ અને નવી જ સુસંગતિને પામે એમ થવું ઘટે. દરેક ભાવકે, વિવેચકે આ કરવાનું હોય છે. આ ભૂમિકાએ સમજાશે કે વિવેચના હંમેશાં પ્રવૃત્તિ સ્વરૂપ જ હોય, હંમેશાં પ્રત્યક્ષ જ હોય-માત્ર સૌહાર્દનિતક કદી નહીં.

અહીં બે પ્રશ્ન થવાના, શું આ નવી વ્યવસ્થિતિમાં કલા ગણી ગઈ? એની સમૃદ્ધિ ન્યૂન થઈ ગઈ? મૂળગામી હોઈને સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ ન્યૂનીકરણને વરેલી પ્રવૃત્તિ છે. પરન્તુ નવી વ્યવસ્થિતિ રચાતાં કૃતિને એની પૂર્ણ અર્થસીમામાં ઝળહળતી જોઈ શકાય છે.

‘નેચરાલિઝેશન’ અથવા ‘રિકપરેશન’-એટલે કે સ્વાભાવિકીકરણ મનુષ્યનું સહજ લક્ષણ છે. આપણે હંમેશાં અર્થો કુદરતી લાગે તેમ સંકેતક-સંકેતિત વચ્ચેના સમ્બન્ધને દોરવતા હોઈએ છીએ. એ રૂઢિનું પરિણામ છે. એમ ન સ્વીકારતું આપણું મન હકીકતે અર્થવ્યાધ છે અર્થદાસ પણ છે. આપણા સૌનું સરેરાશ ભાષાક્રીય વર્તન સ્વાભાવિકીકરણ પ્રતિ ઢળેલું હોય છે. સાહિત્ય કે કવિતાને આની પડછે મૂકીએ એટલે તુર્ત જ સામાન્યભાષા અને સાહિત્યભાષા વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ થઈ આવે. સાહિત્યકૃતિને આપણે હંમેશાં તર્કપૂત એવી સર્વ સામાન્ય વ્યવસ્થામાં સારવી લેતા હોઈએ છીએ. તે વખતે કૃતિને આપણે અર્થાભિવ્યક્તિ

મણી હોય છે એનો અર્થ એ થયો કે કૃતિના, માનવ-વર્તનને સીધતા નિયમો (કોડસ)ને આપણે વશ થઈ ગયા, પણ એ જ નિયમો ખીજી તરફથી જે રીતે આહિત્યબોધને શક્ય બનાવે છે તે આપણે ધ્યાનમાં લીધું નહિ. ખરેખર તો નિયમોની આ બેવડી ગુણધર્મિતા સ્પષ્ટ થતી ઘટે. કેટલીક કૃતિઓ પણ સ્વાભાવિકરણને વશ થનારી, વાચનક્ષમ હોય છે બાથ એને 'સિઝિમસ' કહે છે પરન્તુ એ જેને 'સ્ક્રીપ્ટબલ' કહે છે તેવી કૃતિઓ આપણી સ્વાભાવિકાકરણની વૃત્તિને ગાંઠતી હોતી નથી. એ ઝટઝટ યુદ્ધિગમ્ય નથી બનતી, દુર્ગંધ રહે છે સંરચના વાદી વિવેચક આ બધી સ્થિતિઓ ધ્યાનમાં લઈને અર્થઘટન ઓછું કરે છે અને સંરચનાશોધ વિશેષ કરે છે, પૃથકકરણ અને નવી વ્યવસ્થિતિ વડે એ હમેશા કૃતિના સમગ્ર સ્વરૂપ સંરચન-વ્યાપાર સાથે જોડાયેલો રહે છે.

ઝાક દેરિદા કહે છે કે આપું કરતી વખતે આ વિવેચક કૃતિના 'ડિફરેન્સ' ને ધ્યાનમાં લીધો હોય છે Difference સંજ્ઞાને દેરિદા ભેદકતા, ભેદસ્વરૂપ એટલે કે differenceના અર્થમાં તેમજ કૃતિમાં જે મુલતવી રખાયું હોય છે તે અર્થવિલમ્બન એટલે કે defermentના અર્થમાં, એમ બેવડા અર્થમાં પ્રયોગે છે. સાહિત્યકૃતિમાં હમેશા સંકેતકોની લીલા હોય છે. પણ આ લીલા કૃતિના અર્થને વિલમ્બનમાં નાખી દે છે. કૃતિમાં તેને આપી શકાતા અર્થથી જુદું અને અદકુ હમેશાં હોય છે, જેને કલા કહી શકાય આ લીલા સંકેતકોનો અધિશેષ છે કાવ્યમાં એ હંદોસધ, ધ્વનિસામ્યો, નાદ, સૂર આદિથી સૂચવાય છે. આ સૌ પ્રત્યે વિવેચકે જાગૃતિ દાખવવાની રહે છે

સંકેતકોની લીલાને કારણે અર્થ બંને વિલમ્બનમાં મૂકાય, એ વડે કૃતિની ઉત્પાદકતા-પ્રોડક્ટિવિટી-વધી પડે છે આ ઉત્પાદકતા કૃતિની નિજી તાકાત છે એને કારણે ભાવકને સ્વૈરવિહારની તક નથી મળતી, બલકે એને કારણે કૃતિ દોરવે તેમ ચાલવું પડે છે આ કારણે સાચો ભાવક કૃતિનો સક્રિય બોકતા કદી રહી ન શકે. એ સહ-સર્જક બનીને જ ત્યાં ટકી શકે

ભાવન-વિભાવનની આવી હારમાળા વડે કૃતિનું કલાકૃતિ તરીકેનું વિભાવન પણ થયું જ હોય છે એવા વિભાવનથી કૃતિના સમગ્રદર્શી મૂલ્યાંકનનો માર્ગ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે સાહિત્યની કલાને જીવનનું પ્રસ્તુતીકરણ લેખનાર તરીકે પણ વિવેચકો આ વિભાવન પછી જ કશા મૂલ્યોનો વિચાર કરી શકે છે. એ ભૂમિકા એમ જ દર્શાવી રહે છે કે આપણી સામે તો કૃતિ હમેશાં ભાષાકૃતિ જ

છે. એ રીત સિવાયની કોઈ અન્ય રીતે આપણને એ ઉપલબ્ધ નથી. વિવેચકના વિભાવનનું પરિણામ કૃતિની આ પ્રકારની સાહિત્યિકતા-લિટરાલિટી-ના બોધમાં કરે એટલે સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ વળી પાછી આત્મનિરીક્ષક બને અને એમ એક ચક્ર પૂરું થાય.

આ સાહિત્યિકતાનું મૂલ્ય કરવાનો અર્થ એ છે કે આપણે સંકેતકોની લીલાને અગ્રિમ મહત્ત્વ આપીએ છીએ. ભાષા અને માનવ-અનુભૂતિઓની સમ્યન્ધ ભુમિકાઓને એ કેટલી પડકારે છે તે શોધીએ છીએ. આ માટે અન્ય વાચનાઓ કૃતિઓનો પ્રભાવ પણ તપાસીએ છીએ. આ ઈન્ટરટેકસ્વ્યુઆલિટીનો વિચાર એટલા માટે મહત્ત્વનો છે કે એના પ્રવેશથી કૃતિ-વિભાવન બહુ ઝડપથી કૃતિ-મૂલ્યાંકન બનવા લાગે છે. કેમકે કોઈપણ સાહિત્યકૃતિમાં અન્ય કૃતિના પ્રભાવો હોય છે. આ સાહિત્યપરક ઉપરાન્તના એમાં વિશ્વપરક પ્રભાવો પણ હોય છે, વિશ્વ વિશેના સંજ્ઞાનથી મુક્ત રચના હોઈ શકે જ નહીં. સંરચનાવાદીઓને એ સંજ્ઞાનમાં હાથ પરની કૃતિ વડે કેટલો વધારો થયો કે એની એ વડે કેટલી સમીક્ષા થઈ તે જાણવામાં મુખ્ય રસ છે. કૃતિ એક સંજ્ઞા તરીકે કેટલી વિચિત્ર છે. તેનું આકલન કરીને સંરચનાવાદીઓ કૃત્યકૃત્ય થતા હોય છે.

કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિ એક કલાત્મક સંજ્ઞા તરીકે માનવસંસ્કૃતિમાં સ્થિર થયેલા સ્વાભાવિકીકરણને પોતાની આગવી સત્તા અને પોતાના આગવા પ્રભાવથી નિર્બળ બનાવે છે. આ ક્રમે સાહિત્યની કલા વિશ્વને બદલે છે. પણ ત્યારે, પોતે તો એક ચદ્મચ સ્વરૂપની સંજ્ઞા જ રહે છે. અને પોતાની એવી વિલક્ષણ પ્રકૃતિની પ્રતીતિ આપવામાં જ પોતાનું કથું પણ ગૌરવ જુએ છે. એ ગૌરવ પ્રમાણનારા સૌ સાહિત્યના મૂલ્યને પ્રમાણે છે. એમ જરૂરી કહી શકાય.

(૧૦-૪-૮૪)

એતદ્ એપ્રિલ / મે ચોરાશી : ૭

પિટર ડેમેત્સ^૧ તથા પશ્ચિમના બીજા કેટલાક ચિન્તકોએ માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની વિચારણા વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા દોરી આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. માર્ક્સ યુરોપની સાહિત્યિક રુચિનો વારસદાર લેખાયો છે, જ્યારે એન્ગેલ્સમાં જર્મનીમાં પ્રવર્તતી સાહિત્યિક રુચિનો પ્રભાવ દેખાય છે. માર્ક્સ વાસ્તવવાદના ખ્યાલથી કંઈક દૂર રહી ગયો હતો, જ્યારે એન્ગેલ્સે એની હિમાયત કરી હતી અને તેના ઉછેરની પદ્ધતિ મ જુદી હતી, તેમજ યોવનમાં અનેના ઉત્સાહ જુદો જુદો દિશા તરફ વળ્યા હતા. એન્ગેલ્સને જર્મનીની યુવાપ્રવૃત્તિમાં^૨ ઝાઝો રસ હતો અને એ સાહિત્યિક વિવેચન લખવાના પ્રયત્નો કરતો હતો. માર્ક્સે યુરોપના પ્રશિષ્ટ સાહિત્યમાં બહુ વહેલો પ્રવેશ મેળવ્યો હતો અને એ સાહિત્ય વાચીને આત્મસાત્ કર્યું હતું. એણે વિદ્યાપીઠમાં ફિલસૂફી અને રસમીમાસાનો વ્યવસ્થિત અભ્યાસ કર્યો હતો. છતાં એ અનેની પ્રારંભિક લેખનપ્રવૃત્તિમાં જ એમની બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિના છેડાઓ એક સ્થાન મેળા મળતા હોય એવું સૂચન તો રહેલું જ છે. પછી તો એમનાં બૌદ્ધિક પુરુષાર્થ જીવનભર સાથે સાથે જ ચાલતા રહ્યો એકમીજાની રસમીમાસાની આશોચના એઓ કરતા રહ્યા. પછીથી ક્રમશઃ એમનો અભિગમ સમાન બનતો જાય છે; રસમીમાસાની મુખ્ય મુખ્ય વીરતો પરત્વે અને વચ્ચે સમ્મતિ પ્રવર્તતી હોય એવું દેખાય છે. એ અનેની પ્રકૃતિ જુદી હતી અને અનેના ખાસ રસના વિષયો પણ જુદા હતા, છતાં આમ બની શક્યું છે. આથી અમુક વિષયો અને સમસ્યાઓ પરત્વે એ અનેના વ્યક્તિગત એક ક્યારેક જુદો વરતાઈ આવે છે. માર્ક્સને અમૂર્ત વિચારણામાં વધારે રસ હતો; એની વિચારણા વધુ વ્યવસ્થિત સ્વરૂપની હતી. એન્ગેલ્સ વધુ સંવેદનપટુ અને સહજ પ્રકૃતિનો હતો. માર્ક્સ વિદ્યાપીઠની શિસ્તમાંથી પસાર થયો હતો; જ્યારે ઉજ્જવળ મેધાવાળો એન્ગેલ્સ મોટે ભાગે સ્વશિક્ષિત હતો. પ્રોમેથિયસ માર્ક્સનો આદર્શ, એન્ગેલ્સનો આદર્શ Nibelyngenlied નો સિમ્બોલ. આમ છતાં અનેના અભિગમ અમુક એક બિન્દુએ એકબીજામાં મળી જતા જાય છે.

૧ પિટર ડેમેત્સ : માર્ક્સ એન્ગેલ્સ એન્ડ ધ પોએટ્સ, શિકાગો ૧૯૬૭

૨ Junges Deutschland Movement.

૮ : એત્સ એપ્રિલ / મે ચોરાશી

બનતે એ E-sue ની કૃતિ 'The Mysferies of Paris' અને FoLalle ના નાટક Frans Von Sickingen વિશે જે કહ્યું છે તેમાં આ અભિગમની સમાનતા દેખાઈ આવે છે. એમનું આ કૃતિઓ પરત્વેનું વિવેચન એકબીજા સામે થયેલા સીધા વિચારવિનિમયનું પરિણામ નથી, તે છતાં આમ બન્યું છે.

માક્સે રસમીમાંસા વિષે વ્યસ્થિત રીતે લખવાના બે પ્રયત્નો કરી બોધ્યા છે. ૧૯૪૧-૪૨ માં એણે Bruno Bauer ની સાથે મળીને હેગેલની કળા અને ધર્મ વિશેની વિચારણાની આલોચના કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ૧૮૫૭માં ન્યુ અમેરિકન એન્સાઈક્લોપીડિયા'ના સમ્પાદકોએ માક્સને 'Aesthetics' વિશે લખવાનું નિમન્ત્રણ આપેલું અને તે એણે સ્વીકારેલું, એ વિશે લઘુ નિબંધ લખવાનો પ્રયત્ન પણ કરેલો; પણ આ બનતે પ્રયત્નો અધિષ્ઠી છોડી દેવામાં આવ્યા હોય એવું લાગે છે.

માક્સ અને એન્ગેલ્સની રસમીમાંસા વિશેની વિચારણાને કમબંધ કેવી રીતે વ્યવસ્થિત કરવી એવો પ્રશ્ન ઉદ્ભવીને Stefan Morawaksિએ આ વિશે સન્નિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યો છે. એને આધારે એ સમજવાનો આપણે પ્રયત્ન કરીએ. આ પ્રશ્ન આ વિષયના કોઈ પણ અભ્યાસીને મૂઝવે એવો છે. માત્ર કાલાનુક્રમે ગોઠવેલી આનુપૂર્વીયા ઝાઝા અર્થ સરે તેમ નથી. માક્સ પહેલાંની અને માક્સની વિચારણાના અંશોને એમાંથી બુદ્ધ પાડી બતાવવાના રહેશે. તે ઉપરાંત એમનાં છૂટાછાયાં લખાણોમાં વેરવિખેર પડેલા વિચારો અને મન્તવ્યોમાં વિચારણાનાં માળખાં પરત્વે તથા વિષય પરત્વે જે સમાનતા રહેલી છે તે વીગતે ચીંધી બતાવવાની રહેશે.

માક્સ પહેલાંની અને માક્સની વિચારણાના અંશોને જુદા પાડવાનું સાવ સહેલું નથી. એ માટે તો માક્સની ફિલસૂફી તથા એનું ભગતિક દષ્ટિબિન્દુ (એની સામાન્ય વિકાસની રૂપરેખા સહિત) તપાસવાં જોઈએ. લુઈસ આલ્યુઝેરે એનાં પુસ્તક Pour Marx માં આ વિશેના જીહાવોહંતા ફરીથી આરંભ કર્યો છે. ૧૮૪૫ માં માક્સે લખેલા પુસ્તક 'The German Ideology' માં માક્સ માનવતાવાદ વિશેના કંઈક અંશે ધૂંધળા અને સન્દિગ્ધ વિચારોને સ્થાને વૈજ્ઞાનિક (એટલેકે માક્સવાદી) અભિગમ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નવાં પ્રસ્થાનને આ રીતે ચીંધી બતાવવું તે વિવાદારૂપ તો બની જ રહેવાનું. માક્સના ભગતિક દષ્ટિબિન્દુની અસરકારકતા એની શુદ્ધ વૈજ્ઞાનિકતાના પર આધાર રાખતી નથી; કારણ કે આ તો સમાજવિજ્ઞાન છે. અને એને જુદા જ પ્રકારના જ્ઞાન સાથે કામ પાડવાનું છે. સમાજવિજ્ઞાન તરીકેના એના ફેટલાક અંશો તો ૧૮૪૪ ના Manuscripts માં

રહેલા જ છે આમ માકર્સ અને એન્ગેલ્સની સ્વકીય વિચારણાના વિકાસની વ્યાવર્તક રેખાને આ રીતે સ્થાપી આપી તે કઠીક કૃત્રિમ લાગે એવો સમ્ભવ છે એમના પ્રારમ્ભના લખાણોમાં કળાકારની સ્વતન્ત્રતાના વિરોધમાં કળાકારનું અલગારીપણ (માકર્સે ૧૮૪૨માં સેન્સરશિપ વિશે જે ચર્ચા કરી છે તેમાં), શ્રમની પ્રક્રિયામાં કળાને ઉદ્ભવસ્થાન (૧૮૪૪ Manuscripts) અમુક દિશા તરફનો ઝોક દર્શાવતું વનણ (એન્ગેલ્સ Junges Deutschland વિશે)—આ બધું પરિપક્વ વિચારણાને રૂપે દેખા દે જ છે આપણે તો અહીં એ બન્નેની રસકીય વિચારણાને ધ્યાનમાં લેવાની છે એનો પ્રારમ્ભ છેક ૧૮૧૨ થી થાય છે એ ગાળામાં એમની વિચારણામાં થોડા હેઝેલ અને ક્યુઅરબાખની વિચારણાના અંશો રહી ગયેલા દેખાય છે, પણ ત્યારથી જ આ માકર્સવાદના એ પ્રખર ચિન્તકો પોતાના આગવા ભગતિક દષ્ટિ બિન્દુને પ્રકટ કરવાની પ્રવૃત્તિનો આરમ્ભ કરી ચૂક્યા હોય છે

હવે આપણી આગળ ખીણ સમસ્થા જીભી થાય છે વેરવિખેર પડેલી કળા અને સાહિત્ય વિશેની વિચારણાને શી રીત વ્યવસ્થિત ગોઠવવી ? એમની કેટલીક વિચારણા છૂટકછૂટક છે, તો કેટલીકમાં અમુક મુદ્દાને સુઘ્રચિતરૂપે વિશદતાથી વિસ્તારીને ચર્ચો હોય છે કેટલાક વિચારખણોમાં અમુક સિદ્ધાન્તને સ્થાપવાની ભૂમિકા રહી હે વ છે, પણ એને પૂરેપૂરી વિસ્તારીને વિશદ નથી કરી હોતી, આથી એમાં હજી બધું સ્પષ્ટ થઈ શક્યું નથી હોતું આ ઉપરાંત ઉતાવળમાં કરેલા કેટલાક મહિષ વિધાનોને પણ લક્ષમાં લેવાના રહેશે, ભલે એ કોઈ સિદ્ધાન્તની સુદૃઢ ભૂમિકા સ્થાપી આપના, પ્રથમ નજરે, નયે લાગે આમ આ આખી સામગ્રી નજી વર્ગમાં વહેંચાઈ જાય છે પહેલા વર્ગમાં આ ચિન્તકોની વિચારણાના મહત્ત્વના મુદ્દાઓવાળા વિધાનો આવે, બીજામાં એમણે કરેલા કેટલાક નિરીક્ષણો આવે, ત્રીજા વર્ગમાં એમણે વખતોવખત ટીકાટીપણ કરતા જે કંઈ હોય તેનો સમાવેશ થાય. પહેલામાં રસવૃત્તિના ઉદ્ભવસ્થાનની વાત આવે, એ ઉપરાંત કળા ખરનું વેગળાપણ, અમુક દિશા તરફનો ઝોક અને જુદાજુદા સમાજના વર્ગોને અનુરૂપ કળાની ચર્ચા આવે, બીજામાં રસકીયતાના લક્ષણો તથા રસાનુભવના સ્વરૂપની વાત આવે, કળામાં રહેતું સર્વસામાન્ય માનવીય તત્ત્વ તથા કળાના ચિર જીવ મૂલ્યોની પણ ચર્ચા એમાં આવે, સામે સામે મુશ્કેલી, હાસ્ય, રૂપનિર્મિતિ અને રચનારીતિ વિગતની ચર્ચાનો પણ એમાં સમાવેશ થાય ત્રીજામાં વિજ્ઞાન અને કળા વચ્ચેનો નેદ, કળાસર્જનનો ફિલસૂફી સાથેનો સમ્બન્ધ, કળાગત મૂલ્યોની ચદતીજિતરતી ઓછી વિગતની ચર્ચાનો સમાવેશ થાય Sickingen તથા Sulzની નવલકથાની ચર્ચાઓ ત માકર્સ અને એન્ગેલ્સની સાતત્યવાળી છે, એમાં રસકીય મુદ્દાઓની છણાવટ

કરી છે; મહત્ત્વના વિષયો પરત્વેની લવિષ્યની ચર્ચાઓનું એ પ્રારમ્ભભિન્દુ છે. એમાં એમની ચર્ચા કરવાની પાછળ રહેલાં ગૂઢીતો વરતાઈ આવે છે. પણ આપણે જો એમનાં ટીકાટિપ્પણ અને નિરીક્ષણો (જેમાં મોટો ફાળો માર્ક્સનો છે) ને જો ખાકાત રાખીએ તો એમની ચર્ચાના વ્યાપને અને સંકુલતાને સમજવામાં ત્રુટિ રહી જશે.

હજી માર્ક્સવાદી રસપ્રીય વિચારણાના ઘણા મુદ્દાઓ વિશે જિહાવોહ ચાલ્યા કરે છે; પણ એમની કેટલીક સૂત્રબદ્ધ વિચારણા પરત્વે તો બધાનો લગભગ એકમત છે. સામાજિક-ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાના ઢાંચામાં રહીને માનવી જે આત્મસાક્ષાત્કારની દિશામાં ધીમી પ્રગતિ કરી રહ્યો છે જેમાં આ રસાનુભૂતિ અને રસમીમાંસાને પણ એ સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિના અંગરૂપે જ જોવાં જોઈએ એવું પાયાનું ગૂઢીત પણ સહુ સ્વીકારે છે. આમ કળાના ક્ષેત્રમાં થતી પ્રવૃત્તિ તે કોઈ નોખી ઘટના નથી, એ સંસ્કૃતિના બીજા અવિષ્કારો-સામાજિક, રાજપ્રીય, નૈતિક, ધાર્મિક અને વૈજ્ઞાનિક-ના પર આધાર રાખે છે અને સાથે સાથે એ બધાને પ્રભાવિત પણ કરે છે. આ પારસ્પરિક અવલમ્બન અને એકબીજા સાથેના સમ્બન્ધમાં રહેલી સંકુલતાનાં બે પાસાં છે. સોસ્યુરની પરિભાષા વાપરીને કહીએ તો એ Synchronic પણ છે. અમુક સમયભિન્દુએ સમાજના બંધારણમાં રહીને એ સમ્ભવે છે, તો સાથે સાથે ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાના અંશરૂપે પણ એ બની આવે છે. એના પર ભૂતકાળનો પ્રભાવ હોય છે, તો સાથે સાથે સંસ્કૃતિના ભાવિ સ્વરૂપ પર એ પોતાનો પ્રભાવ પાડે છે. કળાના ક્ષેત્રની સતત પ્રવહમાન સ્થિતિ અને થતાં રહેતાં પરિવર્તનો સંકુલ સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિભિન્દુઓમાં ચાલ્યા કરતાં સ્થાપન અને ઉત્થાપનના પર અવલમ્બે છે, જે આખરે તો વર્ગભેદ પર આધાર રાખતા તથા સમાજની ચાલુ રહેલી ઉત્ક્રાન્તિ તથા એમાં રહેલા વિરોધો વડે નિયંત્રિત થતાં હોય છે. આ સતત ચાલુ રહેતી ક્રિયાશીલતા ચોક્કસ લક્ષણો પામી ચૂકેલી સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા અને એમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતાં આવતાં વલણો વચ્ચેના વિરોધમાંથી પણ ઉદ્ભવતી હોય છે. એમાં એ સમયના જીર્મિગત અભિનિવેશો અને સંકલ્પશક્તિ ભાગ લેજવતાં હોય છે. એને આપણે “Psycho-Social” અને “Mythological” કહી શકીએ. આ ઉપરાંત એ ભાર મૂકીને કહેવાની જરૂર છે કે રસપ્રીય ઘટના વિકાસના જુદાંજુદાં બે સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રોને આવરી લઈને બનતી હોય છે. એ બન્ને એકબીજાને ભેદતા હોવા છતાં એ બે વચ્ચે રહેલી અસંગતિને અમુક અંશે રસપ્રીય ઘટનામાં સંક્રાન્ત કરતા હોય છે. આમ એકબીજા સાથે સમ્બન્ધ ધરાવનારા છતાં અસંગત એવાં વિકાસનાં ક્ષેત્રોમાં પાછલી રસપ્રીય સંસિદ્ધિઓ વર્તમાન રસપ્રીય પ્રવૃત્તિઓને પ્રોત્સાહિત કરતી

હોય છે તેમ જ, જે બીજી રીતે જોતાં રસકીય ઘટનાની બહારની વસ્તુ ગણાય તે પણ એ પ્રવૃત્તિઓને પ્રોત્સાહિત કરે છે. માર્ક્સવાદી પરિપ્રેક્ષ્યના આ લક્ષણોને અહીં અન્યન્ત સંક્ષેપમાં આલેખ્યા છે. એને historicism એવી અંશાથી ઓળખાવી શકાય

માર્ક્સ અને એન્ગેલે કળાના ઉદ્ભવ અને કાર્યક્ષેત્ર વિશેના પ્રશ્નોની માંડણી કરી તે ઇતિહાસની પશ્ચાદ્ભૂતી પડે છે. કળાના વિકાસથી માનવીની સભ્યતાની ઉત્ક્રાન્તિ સાથે સમ્બન્ધ ધરાવનારા કેટલાક સૂચિનાર્થોને પ્રકટ કરી આપ્યા : વર્ગ વર્ગ વચ્ચેના વૈમનસ્યના દૂરગામી પરિણામો, માનવીની જુલમ અન્યાય અને ભૂખમરાથી મુજબ થવાની અદમ્ય ઈચ્છાને એણે પ્રકટ કરી આપ્યાં આ ઇતિહાસ-નિર્ભર અભિગમને કાગળે એમણે વેગળાપણુ તથા વેગળાપણુનો અભાવ-આ બન્ને પર ભાર મૂક્યો અને એ 'રીતે કશું' બતાવનાર લેખે માનવીનું 'પૃથક્કરણ કરું'; એ બહુ દૂરના નાડે એવા લવિષ્યમાં એવી શક્તિ મેળવે જેને કારણે એના થકી નાખે એવા પરિશ્રમ અને ગૂંગળાવી નાખે એવા અજ્ઞાનને સ્થાને એવી સામાજિક જીવનરીતિને અપનાવે જે કીડાની વધુ નજીક હોય. એ મુક્તાપણે અને સર્જનાત્મક રીતે એની બધી શક્યતાઓને સમગ્રરીત સિદ્ધ કરી શકે (એટલે કે homo faber પછીથી homo aestheticus બની શકે) રમવિષયક વિચારણા અને કલામય અભિવ્યક્તિ આ માળખામાં અમુક સ્વાયત્તતા જળાવીને વિકાસ સાધી શકે છે તે historicism મા સ્વીકારાયેલું જ છે પણ સાથે સાથે એ પણ યાદ રાખવાનું છે કે આ પદ્ધતિમાં કળાકૃતિ હમેશા ઇતિહાસની પ્રક્રિયા અને એનાં સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ જે મહત્વના લક્ષણો હોય છે તેના પર નિર્ભર રહે છે. એના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. વાસ્તવનાદને એ કળાના મહત્વના અંગરૂપ લેખે છે આ પદ્ધતિની પાછળ ત્રણ ગૃહીતો રહેલા છે એને સમજ્યા વિના માર્ક્સવાદી રસકીય અભિગમ વિશેની મમજ અધૂરી અને જીણી જ રહી જાય. માનવીનો પરિશ્રમ એ બધી સંસ્કૃતિનો પાયો છે; માનવજાતિના વિકાસ માટે સામાજિક ક્રોન્તિના તત્કાળો મહત્વના છે એવો એમાં આગ્રહ ગમવામાં આવે છે; સામ્યવાદ એ માનવીએ પોતાની દૃષ્ટિ સામે રાખેલો આદર્શ છે અને સાથેસાથે એના વિકાસ માટેની સાચી ઐતિહાસિક પ્રક્રિયા પણ છે. આમ માનવીય શ્રમકાર્યથી સંસ્કૃતિના રસકીય અંગો ડહો સાવ નિર્લિપ્ત રહી શકે નહિ; કળા ક્રાન્તિકારી સામાજિક પરિવર્તનને માટેની વૈચારિક આબોહવાની વાહક બની રહે છે; કળા માનવજાતિની મુક્તિદાતા છે એવી જે ન ભૂસી શકાય એવી માન્યતા છે તેને હવે સામ્યવાદી આદર્શ અને આન્દોલન સાથે સીધો સમ્બન્ધ ધરાવતી લેખનામાં આવે છે.

આ મુદ્દાને સ્પષ્ટ કરવા માટે થોડુંક સાબ્ય કરવું જરૂરી છે. કળાને સામાજિક ચેતનાના વિશિષ્ટ સ્વરૂપ વિશે લેખવામાં અહીં જે અભિપ્રેત છે તે આઃ ઇચ્છા-વાસનાઓ, કેટલીકવાર પરસ્પરવિરોધી લાગતી કેટલીક માન્યતાઓ-પૂરેપૂરા તર્કસંગત મનતવ્યો નહિ-આ બધાંમાં અગત્યનો ભાગ ભજવતાં હોય છે. કળાકારના દર્શનની વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતાને પૂરેપૂરું મહત્ત્વ તે આપવામાં આવે છે, પછી ભલે એ અમુક પરિવેશથી નિયંત્રિત થઈને વિકસ્યું હોય. કળાકારનો પ્રકૃતિની વાસ્તવિકતા સાથેનો વ્યવહાર-અલગત, એ જે સંસ્કૃતિમાં જીવતો હોય તેનાથી વ્યવહિત-એમાં અસાધારણ તાજગી અને નિર્બ્યાજતાની છાપ પાડે છે. કળાકાર પ્રકૃતિને સંસ્કારવા ઈચ્છે છે અને તે એ સમગ્ર વાસ્તવિકતા સાથે સોદો કરીને કરતાં હોય છે.

હવે માકર્સ અને એન્ગેલ્સે જે મુખ્ય રસદ્રીય મુદ્દાઓ ઊભા કર્યા તેને જરા ઝીણવટથી તપાસવાનો પ્રયત્ન કરીશું તો એ વિશેના એમના છૂટાછવાયા વિચારોમાંથી આપણે એક વ્યવસ્થા ઉપજાવવાની રહેશે, આપણે એમનાં એવાં લખાણો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીશું જેનો કેટલીક પાયાની સમસ્યાઓ તથા એના ઉકેલો સાથે સંબંધ હોય. એમનું રસદ્રીય દષ્ટિબિન્દુ એમના જાગૃતિક દષ્ટિબિન્દુ સાથે મેળ ખરાવે છે તે આપણે આગળ કહ્યું જ છે. આમાંથી બે જુદાં જુદાં અને એકબીજાથી વિરોધી એવાં તારણો કાઢવામાં આવ્યાં છે. આપણે એનું નિરસન કરવાનું રહેશે. પહેલું તારણ એમ કહે છે કે માકર્સનો કળા વિશેનો અભિગમ કલાના કોઈ પણ પ્રશ્નને માટે અંગૂઠ તોળી શકાય એવો નથી. એ સામાન્ય પ્રકારનું દાર્શનિક કે સામાજિક રાજદ્રીય દષ્ટિબિન્દુ જ છે. બીજું તારણ એ છે કે આખો જ સામ્યવાદી સિદ્ધાન્ત પાયાથી જ રસદ્રીય ભૂમિકા ધરાવે છે.

માકર્સના રસવૃત્તિના ઉદ્દેશ્ય વિશેના ચિન્તનને એના સમયમાં નિરીક્ષણ અને પ્રયોગથી પ્રાપ્ત થતી સામગ્રીના આધાર નહોતો. આથી એની દ્વિલી કેવળ દાર્શનિક ભૂમિકા પરજ આધાર રાખતી હતી. એણે આ સમસ્યાના ધર્મમૂલક અને પ્રકૃતિવાદી નિરાકરણોનો પ્રતિવાદ કરતાં રસવૃત્તિની વાત કરી હતી એ એક જન્મજાત સહજ-વૃત્તિ છે કે ઈશ્વરદત્ત વિશિષ્ટ શક્તિ છે એવી વાતનો માકર્સે વિરોધ કર્યો હતો. આ રસવૃત્તિ માનવીના પરિશ્રમની ઐતિહાસિક પ્રક્રિયા દરમ્યાન ઉત્પન્ન થતી આવી છે એવું એને કહેવું હતું. પશુઓને જે જૈવિક એણણા માટે દોરતા આવેગો (drives) હોય છે તેનાથી જુદી, વિશિષ્ટ રીતે માનવીની જ કહી શકાય એવી, આસક્તિ હોય છે. Homo Faber નો વિકાસ થાય છે. જુદાજુદા કસબને વિકસાવતાં એ આ રસવૃત્તિને પરિશુદ્ધ કરીને સંવાધત કરતો રહે છે. એમ કરતાં કરતાં એ ભૌતિક

જગત પર આધિપત્ય મેળવતો જાય છે. આમ કળાકાર તરીકેનું ક્રિયાશીલ પ્રાપ્તિય એ મેળવે છે. ભૌતિક જગતની ચામચીનો સુસંવાદી ઉપયોગ કરવાનું એ શીખતો જાય છે. સાથે સાથે એની ક્રીડાવૃત્તિના આવિષ્કાર માટે એને અવકાશ મળી રહે છે. આમ ઉત્ક્રાન્તિની પ્રક્રિયા આગળ ચાલે છે ને homo faber ધીમેધીમે homo ludens બને છે. જેને આપણે રસચર્ચણા કહીએ છીએ એ તો પાછળથી વિકસેલી છે. એને માકર્સ' minerological sense કહે છે. એ વ્યવહારનિરપેક્ષ અનાસક્ત એવી પ્રવૃત્તિ છે. આદિ માનવ વાસ્તવિકતાના વસ્તુલક્ષી અને આત્મલક્ષી અંશોને પોતાની આવશ્યકતાનુસાર જે રીતે આત્મસાત્ કરતો જતો હતો તેનો માકર્સ' જે અહેવાલ આપે છે તેને જરા મહારીને આજે રજૂ કરી શકાય. આ મહત્વના વિષયને લગતું 'કેટલુંક લખાણ કેટલીક સમસ્યાઓ ઊભી કરે છે 'A contribution to the critique of Political Economy' માં ફીમતી ધાતુઓ વિશે વાત કરતાં માકર્સ' કહે છે કે ધાતુઓના ૨ ગો તે રસક્રીય ગુણવત્તા ધરાવે છે. એી ગુણવત્તાને કારણે લોકોમાં અત્યંત વ્યાપક એી રસવૃત્તિ ઉત્તેજિત થાય છે આ ઘટના વ્યાપક સ્વરૂપની છે એમ માકર્સ' કહે છે. એને એણે ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાના પ્રારંભની અવિકસિત વૃત્તિ કહીને ઝોળખાવી નથી. કેટલીક પ્રાથમિક સ્વરૂપની ઈન્દ્રિયજન્ય ભૌતિક ગુણવત્તાને સ્થાપ્યા પછી પણ કળાનાં લક્ષણોના બંધારણ વિશેના ખ્યાલને એની જૈવિક પ્રક્રિયા દરમ્યાન ઐતિહાસિક ક્રમે વિકસાવ્યો છે એમ તો કહે જ છે. અને એને એ man કહીને ઝોળખાવે છે. તો આપણે એ પ્રકારની કલામયતાની વાત કરીએ છીએ એમ ઘટાવવાનું રહે. એ બંને એકબીજાની વિરોધી નહિ, પૂરક પણ હોઈ શકે. ૨'ગ વિશેની ગ્રંથેદના તો આપણામાં સાહજિક રૂપે રહેલી જ છે; પણ આજીવિકાના સંઘર્ષમાં જોતરાએલો માનવી એને નવરાશની પળોમાં જ માણે છે એમ આપણે કહીશું? ૧૮૪૪ના Manuscripts અને Capital આવી ઉપપતિને ઉડાની મૂકે છે. જેમણે આ પુસ્તકો વાંચ્યાં છે તેમને રસવૃત્તિના વિકાસની અવાન્તર સ્થિતિઓ વિશેના માકર્સ'ના ખ્યાલની ફરીથી માંડણી કરવાની રહેશે. આપણે માકર્સ'ના દષ્ટિબિન્દુને, એને ન્યાય થાય એ રીતે આ પ્રમાણે રજૂ કરી શકાએ : મૂળમાં તો માનની પદ્ધતિને કળામય ઘાટ આપે છે. એમાં ભૌતિક જગત પર પ્રભુત્વ મેળવવાની એની શક્તિ દેખાઈ આવે છે. આખરે એ પદાર્થની મંદચના (એનામાં અન્તર્ગત રહેલાં પ્રમાણ) તે રસક્રીય પ્રક્રિયાનો કેન્દ્રીય હેતુ બની રહે છે. આ તબક્કે અનાસક્ત સ્વરૂપની વ્યવહારનિરપેક્ષ રસચર્ચણાનો ઉદય થાય વર્ણુ, પ્વનિ, ઘાટ જેવા ગુણધર્મો પરત્વેના પ્રતિભાવ પાડવાનું વલણ, રસવૃત્તિ જ્યારે કંઈક અંશે સ્વાયત્ત, પોતાના હોવા વિષે સહાન અને નિશ્ચિત સ્વરૂપની

બને છે, ત્યારે દેખાય છે. પ્રારંભમાં શરૂ થએલી પ્રક્રિયાનો આ અન્તિમ તબક્કો છે. માકર્સના જાગૃતિક દષ્ટિબિન્દુ અનુસાર તો આ પ્રક્રિયા છેક પાષાણયુગથી શરૂ થઈ હશે, એ પ્રક્રિયા બહુ ધીમી છે. આપણે અહીં રસક્રીય ગુણવત્તાએ માનવીને માટે અનેક પ્રકારનું મહત્ત્વ શી રીતે પ્રાપ્ત કર્યું હશે તેની રૂપરેખા આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. માકર્સની આ ઐતિહાસિક વિભાવનાની માંડણીને માકર્સે કરેલાં કળાવિષયક તથા રસાસ્વાદવિષયક નિરીક્ષણોથી સમર્થન મળે છે. એથી આ મુદ્દો વિશદ પણ બને છે. ૧૮૪૪ ના Manuscriptsમાં પ્રમાણભાન (Measure-man)ને સૌન્દર્યના વસ્તુલક્ષી પાચારૂપે ગણાવ્યું છે. માકર્સની આ man વિશેની વિભાવનાનાં અનેક અર્થઘટનો થતાં રહ્યાં છે, આપણી આ ચર્ચાના સંદર્ભમાં એ ભૌતિક વાસ્તવિકતાની સંચયનાની ફરીથી માંડણી કરવાની પ્રવૃત્તિને તેમ જ વાસ્તવિકતાની સ્પર્ધામાં ઊતરે એવી સુસંગત અખણ કૃતિના સૌષ્ઠવ, નિયમિતતા પ્રમાણ જેવાં ઘટકોને ચીંધે છે. Man કળાકૃતિના આંતરિક સુસ્થિષ્ઠ બંધારણને સૂચવે છે. વાસ્તવિક પદાર્થોના બંધારણની ફરીથી માંડણી કરવાની હોય ત્યારે પણ આમ જ કહેવાનું રહે.

દ્યુકાચે અનુકરણની પ્રક્રિયાની કરેલી. મીમાંસા અદ્યાપિ પર્યન્ત મૂળગામી અને ઉત્તમ લેખાઈ છે. એ માકર્સની પ્રમાણ વિશેની વિભાવનાની ચર્ચા કરતાં આ અનુકરણની પ્રક્રિયાને વધારે પડતું મહત્ત્વ આપતા હોય એવું લાગે છે. માકર્સની વિભાવના પ્રમાણે બધી કળા અનુકરણમૂલક છે એવું સ્થાપવાનો એઓ પ્રયત્ન કરે છે, પણ એમાં એઓ નિષ્ફળ જાય છે. રસાનુભવની વિશિષ્ટતા વિશેના માકર્સનાં નિરીક્ષણો દ્યુકાચે રજૂ કરેલા દષ્ટિબિન્દુનો અમુક અંશે વિરોધ કરતાં હોય એવું લાગે છે. ૧૮૪૪ ના Manuscript માં માકર્સે નોંધે છે કે એક વેપારી વેપારી તરીકે ધાતુમાં કશું સૌન્દર્ય જોતો નથી. Contribution માં એ કહે છે કે હીરો કાઈ સુન્દરીના વક્ષસ્થળ પર શોભી ઊઠે છે, પણ તે વખતે એ સોદ્ધો કરવાની વસ્તુ બની રહેતો નથી. પછીના પરિચ્છેદમાં રસક્રીય દષ્ટિએ સન્તર્પક પદાર્થની ઉપયોગિતા હોય છે, પણ તે એને એક વેચવાની ચીજ લેખે જોઈએ ત્યારે એની જે કીમત આંકીએ છીએ તેનાથી જુદી હોય છે. પદાર્થનું ઉપયોગિતાની દષ્ટિએ આકેત્રું મૂલ્ય તે વ્યવહારમાં કે એ અમુક હેતુ સારે છે એ દષ્ટિએ કરેલા એના મૂલ્યાંકનથી જુદું છે. હીરો પહેરવાથી સુન્દરતા વધે તે અને ઘડિયાળા હીરો વાપરીને પોતાનું કામ સારે તે-આ બેમાં ભેદ રહેલો છે. મૂડીવાદી નહિ એવા સમાજમાં પરિશ્રમ કરનારા લોકોનું વર્ણન કેપીટલમાં કરતી વેળાએ એણે જે લખ્યું છે તે જોતાં રસાનુભવની વ્યવહારનિરપેક્ષતાની વાત આપણને સમજાઈ જાય છે.

માર્ક્સને મતે રમાનુભવનુ લક્ષણ એ છે કે એ સશ્લેષાત્મક હોય છે એમા બૌદ્ધિ, ઊર્મિગત અને ઈન્દ્રિયગ્રન્થ તત્ત્વે સશ્લેષ પામે છે આ કે તે સિદ્ધાન્તથી નિગ્ધેક્ષ હોય છે માર્ક્સે લખેલી 'Introduction to the critique of Political Economy' મા બુદ્ધિ અને ધર્મ ને રીત વાસ્તવિકતા સાથે કામ પાડે છે તને રમાનુભવથી જુદુ પાડીને જતાવવામા આવુ છે A Ruge ની મેન્સપિયરની આલોચનામા એ એવો આગ્રહ રાખે છે કે એના નાટકોના પરિશીનનમા નામપિયર પામે કેઈ દાર્શનિક ભૂમિકા છે કે નહિ તેની તપાસ કરી જોડે માર્ક્સને એ માન્ય નથી કલાના જગતિષ દષ્ટિકોણને જ્ઞાનની બીજી શાખાના દષ્ટિ કોણ સામે ગૂચવરાની એને જરૂર લાગતી નથી માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ કયાય સ્પષ્ટરીત નૈતિક અને રસક્રીય મૂલ્યો વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા કરતા નથી E Sue ની નવલકથામાની છીછરી ધર્મપરક નૈતિકતાની એમણે નીકા કરી છે ખરી, માર્ક્સના માનવીની સવાહી વ્યક્તિમતા (જેમા બધી માનવીય શક્તિઓ પ્રકટ થતી હોય)ને આદર્શ રસક્રીય અને નૈતિક હેતુઓના સમન્વય પર આધાર ગણે છે આમ જતા, એથી કરીને માર્ક્સના કળાના સ્વરૂપ વિશેના તથા રમાનુભવના ખ્યાલોનુ પરીક્ષણ કરતા જે નિષ્કર્ષ પર આવીએ છીએ તમા ખાસ ફેર પડતા નથી એ નિષ્કર્ષ તે આ રસક્રીય હોવાના વિષય અને હેતુને જોણે સવાહી સરચનારૂપે જોયા છે રસક્રીય મૂલ્યોનો અનુભવ કરતી વેળાએ એ દરેકને એની સાપેક્ષ સ્વાયત્તા હોય છે જ (બીજા વ્યાપક એવા સદર્ભમા અન્ય માનવીય કાર્યોને હોય તને મુદ્રાબલે), આથી કળાના વિષય અને હેતુ સશ્લેષ પામીને તત્પૂરવુ આપણે માટે 'બીજુ સ્પર્ધા કરે એનુ જગત' ખડુ કરી દે છે લક્ષ્ય પરત્વેની આ સ્વયં પર્યાપ્તતામા જ્ઞાનાત્મક અને સૌહાર્દાન્તિક પ્રવૃત્તિનો સમન્વય થયો જ હોય છે કળા ને વિશિષ્ટ સ્વરૂપની અખણડતા સિદ્ધ કરે છે, કળાના અનુભવ માનવીના એતનાને સમૃદ્ધ કરે છે તે જગત સાથેના સમ્બન્ધને સ્પષ્ટ કરી આપે છે એ સમ્બન્ધનો તન્તુ ખી છેદાઈ ગયો હોતો નથી માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે રૂપરચના વિશે જે કહ્યું છે તેનાથી આ વાતનુ સમર્થન થાય છે એમને મન કળામા રૂપરચના એટલે કળાગત સાધનોનુ એક દર પરિણામ હોય છે, અથવા એ સમગ્ર રસક્રીય સરચનાને અપેક્ષિત એવા ઘટકોનુ સવાહી સયોજન હોય છે રૂપરચનાની સમસ્યાઓ વિરો એ બન્નેએ ઝાઝુ લખ્યુ નથી એનુ કારણ એન્ગેલ્સે મેહરિન્ગને ૧૮૯૩ મા લખેલા એક પત્રમાથી મળી રહે છે. એમા એ લખે છે કે એઓ વસ્તુનત્વ (Content) પર મુખ્યત્વે ભાર મૂકવાને પહેરીથી જ 'બાધિત' હતા માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે મે કરેલી Sickingen વિશેની ચર્ચા, વાસ્તવમા, એઓ આ તત્ત્વને અગ્રિમતા આપવાને પ્રતિજ્ઞ

હતા તે સ્પષ્ટ કરી આપે છે. પણ એથી સિદ્ધ થયેલી કળાકૃતિ એક સ્વાયત્ત સંરચના છે એવા એમનાં દૃષ્ટિબિન્દુ સાથે કશો વિરોધ ઊભો થતો નથી. બન્નેની દૃષ્ટિએ રચનારીતિ એ દરેક કૃતિનું આગવું વ્યાવર્તક લક્ષણ છે. કળાના સ્વરૂપ વિશેની સામાન્ય ચર્ચામાં એમણે આ મુદ્દાની વિસ્તારથી છણાવટ કરી નથી. એ વિશે કશી અટકળો કરવાની જરૂર નથી.

ઉપરના મુદ્દાઓ પરથી આપણે કળાકાર અને કળાના વેગળાપણા (alienation) ના પ્રશ્ન સુધી આવી આવી પહોંચીએ છીએ. આ મુદ્દો આ ચર્ચામાં એક મહત્વનો મુદ્દો છે. માકર્સની તપાસ મૂડીવાદી તબક્કાને કેન્દ્રમાં રાખીને થઈ હતી. મૂડીવાદી તબક્કો આવ્યો તે પહેલાંની કળા વિશેની પરિસ્થિતિ પરત્વે એણે જે કહ્યું છે તે પરથી આપણે એમ માનવા પ્રેરાઈ છીએ કે બીજા ક્ષેત્રોની જેમ અહીં પણ એ વેગળાપણાને માનવપ્રવૃત્તિનું સહચારી લક્ષણ લેખે છે. નર્ચા પશુસ્તરના જીવનથી તે સંસ્કૃતિ સિદ્ધ કરવાના બિન્દુ સુધી થયેલી ઉત્ક્રાન્તિ દરમ્યાન કળા પરત્વેનું વેગળાપણું ધર્મપરક વિચારણાના પરિણામરૂપ અંત પોષક તત્ત્વ લેખાયું છે. આમ છતાં મૂડીવાદી વ્યાપાર વ્યવસ્થા સ્થપાઈ તે ગાળામાં આ વેગળાપણાની તીવ્રતા વધવા પામી હતી. કળા જ્યારે કોઈ અબળપણા ગ્રાહકને ખરીદવાની વસ્તુ બને છે ત્યારે એનું મૂલ્ય તે સ્પર્ધાતા તત્ત્વ પર, આધાર રાખે છે એ ધારણી વાર કળાકારના કસનની ગુંથવત્તાને લેખામાં નહિ લે એવું બને છે. જે સમાજમાં તે તે વિષયના નિષ્ણાતોનું મહત્ત્વ વધતું જતું હોય અને વ્યક્તિત્વથી નિરપેક્ષ રીતે ગણતરીઓ થતી હોય તેમાં સમાન મૂલ્યોને કારણે, સમાન રુચિને કારણે અને સમાન હેતુઓને કારણે સ્થપાતી અને કળાકાર તથા સમાજને જોડતી કડી તૂટી જતી હોય છે. કળાના મૂલ્યના ક્ષેત્રમાંથી બાકાત થનારા લોકો માટે ભાગે નવા શહેરના શ્રમીણુ 'વર્ગના' લોકો હોય છે. એમની પાસે કળાને માણવાને જરૂરી સમ્પન્નતા કે કુરસદનો સમય હોતાં નથી; પરન્તુ સાથે સાથે વ્યક્તિમત્તાની નવી સમ્ભવિતતાઓ પણ પ્રકટ થતી આવે છે, થોડી વધુ 'સ્વતન્ત્રતા' પણ પ્રાપ્ત થાય છે, કારણ કે પૈસા સિવાયની માનવીને માનવી સાથે જોડનારી બીજી કડીઓ તૂટી જતી હોય છે. થોડાક જિંવી કોટિની કળાનું નિર્માણ થાય છે, પણ એના પર મુદ્દાં આ તબક્કાની છાપ પડી હોય છે. એ કળા સમાજના કહેવાતા સંસ્કારી વર્ગ (elite) નો ઈબરો બની રહે છે જ્યારે એ સિવાયના લોકો માટે સસ્તી અને હલકા પ્રકારની મનોરંજનની સામગ્રી જ રહી જાય છે. માકર્સ અને એન્ગેલ્સે ગ્રીકના પુરાતન યુગને અપ્રતીમ રસકીય સમૃદ્ધિના ગાળા તરીકે જોયો હોય તો આથી નવાઈ પામવા જેવું નથી. પુનર્જાગૃતિનો ગાળો અને મધ્યયુગ પણ વર્તમાન

સમયની અપેક્ષાએ તો સારા લાગે, એ પડીના ગાળામાં ઉત્પાદનના મૂડીવાદી સંગઠનોની ક્રમશઃ સિદ્ધ થતી સફળતા આપણે જોઈ એનો પ્રભાવ માનવ પ્રવૃત્તિના બધાં ક્ષેત્રો પર પડ્યો અને તેથી એતનાનાં બધાં પાસાં પર પણ પડ્યો માત્ર શોષિત જ નહિ પણ શોષણ કરનારા સુદ્ધાં રસકીય સિદ્ધિઓના ક્ષેત્રથી વચિત થઈ ગયા. એના કારણે લેએ ત્રણ પ્રકારનું વેગળાપણું રહ્યું હોય છે: શ્રમ કરનારો માનવી (chomofaber) એના શ્રમના પરિણામથી વેગળો પડી ગયો, મૂડી પર જેનું સ્વામીત્વ છે તે જ એના ઉપયોગ કે એના વિનિમયને નિયંત્રિત કરે છે, માલિકોની નફા માટેની સ્પર્ધા ઉત્પાદનની આખી પ્રક્રિયાના સ્વરૂપની નિર્ણાયક બની રહે છે. એ એકરૂપતા, એક ને એક રીતનું પુનરાવર્તન વગેરે ઉત્પાદનને એક શૈલિની ઘટના બનાવી દે છે અને માલિક તથા શ્રમિક બન્ને એના ગુલામ બની જાય છે. આવી કાર્યપદ્ધતિને યન્ત્ર માનવની જરૂર રહે છે, કળાની પ્રવૃત્તિ અહીં કલા પ્રયોજનરહિત અને પારકી બની રહે છે, અનુભવના સર્વ ક્ષેત્રોમાં માનવના ક્ષમતાને મૂડીવાદી નફાખોરી તરફ વાળવાને કારણે માનવી એના 'માનવ્ય'થી જ વિખૂટો પડી જાય છે.

આવી સમાજવ્યવસ્થામાં બીજા કોઈ કારખાતાના કામદારની જેમ, કળાકાર પણ આવક ભીની કરી આપતી સેવાઓ આપવાને અથવા ન આપવાને 'સ્વતંત્ર' હોય છે. એ ધારે ત્યાં એ આપે અથવા ન એ આપે. એની શક્તિઓનો મુક્તપણે લાભ ઉઠાવવામાં આવે. કારણ કે એની કળા આખરે તો બજારમાં જવાની છે અને એથી બીજી ઘણી બધી જરૂરિયાતો સન્તોષવાની છે, આ બધું મૂડીવાદી વિકાસથી ઉદ્ભવે છે, ધકાય છે. જો કળાકાર આજીવિકાને માટેની આવકના મુદ્દાને નકારી કાઢે અને સમાજ વ્યવસ્થા એની કળા પર જે હેતુઓનું આરોપણ કરે તેને નકારી કાઢે તો એ ટકી તો રહે, પણ એનું સર્જન બીજાઓને માટે અનાવશ્યક બની રહે કારણ કે એને દુન્યવી વ્યવહાર સાથે ઝાઝો સમ્બંધ નહિ હોય, મિલ્ટન જેવો કવિ એકાન્તમાં બેસીને, કરોળિયા બળુ ગૂંથે તેમ કવિના કાંત્યા કરે એ જમાનો તો હવે ગયો. કળા અને કવિતાના ઘણાં સ્વરૂપો ધીમેધીમે ક્ષીણ થતાં ગયાં કે નષ્ટપ્રાય થઈ ગયાં છે, કારણ કે એને માટેની પૂર્વ શરતોને ઉલ્લંઘી પાડવામાં આવી છે. પુર્ણવા કે શ્રમજીવી હવે સમકક્ષીન કળાના ક્ષેત્ર અંશોને ઓળખીને આવકારવા માટે સહૃદયના ગુણ ધરાવતા નથી એઓ આપણા પરમ્પરાગત વારસારૂપ કળા કે સાહિત્ય પરત્વે પણ કશો પ્રતિલાવ પાડતા નથી. આ ઉપેક્ષિત ક્ષેત્રમાં માનવીની શક્યતાઓ પરત્વે ઉદાસીનતા પ્રવર્તે છે એ ખરું, તેમ છતાં માર્ક્સ એની સ્થિતિ પણ કલ્પે છે જ્યારે આવું વેગળાપણું રહ્યું નહિ હોય.

ફરીથી આદિકાળને મળતી આવતી પરિસ્થિતિ સર્જાશે, જગત અને સમાજ પર અપ્રતિમ પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત કર્યા બાદ છતાં અર્થતંત્રનો પાછળ મૂકી દીધા પછી, જીવનમાં ફરીથી રસક્રીય પ્રવૃત્તિની પ્રતિષ્ઠા થશે એવું માર્ક્સ માને છે. માનવી ઉત્પાદનમાં સમર્થ બનશે, એ વિશેની બાબતો પછી પૂછ જ વધશે; માનવી માત્ર homo faber રહેશે નહિ, homo ludens તરીકેનું સ્થાન પણ પામશે. માર્ક્સે આત્મા ભવિષ્ય વિશે વિસ્તારથી વાત કરી નથી એ સાચું, છતાં એ પરત્વેના ત્રણ મુદ્દાને તો એ સ્પષ્ટરૂપે જ છે. વ્યક્તિની સર્જક તરીકેની શક્તિઓનો પૂરો વિકાસ કરવામાં આવશે; જે કોઈ રાક્ષાએલ જેવા વિચારકાર થવાની શક્તિ ધરાવતો હશે. બીજો રાક્ષાએલ જરૂર બની શકશે, કૃતિની રસક્રીય ગુણવત્તા વધશે. એમાં ભૌતિક અને માનસિક શક્તિઓના વિકાસને માટે પૂરો અવકાશ રહેશે. માનવીની ક્ષમતા અને સર્વતોમુખી કુશળતાને સાર્વત્રિક આવકાર મળશે. ધંધાદારી ચિત્રકારો નહિ, પણ ચિત્રકળા માનવીની બીજી શક્તિઓની જેમ વિકાસ પામશે. એની આડે કશી મર્યાદા નહિ રહે. આ ત્રણ પૈકીના એક મુદ્દાને જુદો પાડીને જોઈશું તો ગૂંચવાડો જ ઊભો થશે. કોસ્ટાસ એકએલોસે એના પુસ્તક Marx, Penser de la technique (પેરિસ ૧૯૬૧)માં આવું જ કંઈક કહ્યું છે. એ એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે માર્ક્સની એવી માન્યતા હતી કે પરમ્પરાગત અર્થમાં જેને આપણે કળા કહીએ છીએ તેના પછીથી વિલય થઈ જશે. માનવી સાચા અર્થમાં મુક્ત થશે ત્યારે ઉપર ગણાવેલી ત્રણેય બાબતો શક્ય બનશે એવી માર્ક્સે આગાહી કરી હતી. એ મૂલ્યોનાં પુનઃમૂલ્યાંકનને અનિવાર્ય બનાવશે એવું પણ એનું માનવું હતું. કયા અર્થમાં એની આ અપેક્ષાને આદર્શ રાખ્યતી કલ્પના લેખે ઓળખાવી શકાય? હવે પછી થતા ઐતિહાસિક વિકાસક્રમમાંથી જ આનો જવાબ તો મળી શકે. માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી ૧૮૪૪થી તે એમનાં જીવનના અન્તર્યામિત એમણે તો મૂડીવાદના સ્વરૂપની મીમાંસાને જ કેન્દ્રમાં રાખી હતી એમ કહેવાનું રહેશે. એક બાજુ ‘બાધા, અજ્ઞાન લોકડિયાં’ અને બીજી બાજુ ‘વિરાળ પ્રતિભાશાળીઓ’ એવો ભેદ ટકી રહેશે નહિ. શ્રમજીવીઓએ આણેલી ક્રાન્તિ આ પ્રગતિ સાધી શકશે, અને વેગળાપણાંથી મુક્ત થયેલો માનવી ફરીથી એની રસેન્દ્રિયને પ્રાપ્ત કરશે.

આ સિવાયના માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની વિચારણાના મહત્ત્વનાં મુદ્દાઓ વેગળાપણાની સમસ્યાને લગતા છે. કળાકૃતિમાંથી સ્પષ્ટ થતી વૈચારિક ભૂમિકાને એ સ્પર્શે છે. વર્ગ સંઘર્ષમાં કળાકાર કેવી રીતે સંડોવાતો હોય છે, એ વિશે એ સભાન હોય છે ખરો, સમાજમાં પ્રવર્તતા વૈમનસ્યને એ પ્રકટ કરે છે કે પછી

એ પોતાનું દૃષ્ટિબિન્દુ અમુક દિશાના ખૂણેને પ્રકટ કરે છે—આ બધું બે ભાગમાં
 વહેંચાઈ જાય છે એક બાજુથી એ વેગળાપણાનું વિરોધી છે, તો બીજી બાજુથી
 જોઈએ તો એની છાપ એના પર પડી ચૂકી હોય છે કયાય માકર્સ અને એન્જેલ્સ
 અમુક એ-કલાકૃતિના આ પરત્વે વિચાર કરના નથી કલાકારના વેગળાપણાનું
 પરિણામે વિકાસને અને પ્રકારોને જે અનુભૂતિ થાય છે તેને આધારે ચર્ચે છે
 જ્યાં કળાકૃતિમાં કશીક વિચારણા પરત્વેની પ્રતિબદ્ધતા પર ભાર મૂકનામાં આવે
 છે ત્યાં એની સંરચનાની સ્થાપત્યતાની થોડી ઉપેક્ષા તો થવાની જ, તો બીજી
 બાજુથી જોઈએ તો જે કળાકાર પ્રતિક્રિયાવાદી વિચારસરણી પરત્વે પ્રતિબદ્ધતા
 ખતાનતા હોય છે ત્યાર હડહડતું વેગળાપણું વહેરી લેતા વર્ણવાય છે, પણ જે
 એની કૃતિમાં એ પ્રગતિશીલ વર્ગના દૃષ્ટિબિન્દુનું સમર્થન કરતા હોય છે ત્યારે
 વેગળાપણાને વિરુદ્ધ છેડેનું જ બનતું હોય છે એનું કહેવાય છે *clars egui*
valent સત્તા માકર્સ કે એન્જેલ્સે વાપરી નથી (એ તો ખોખાં હોય સામેલ કરી)
 આમ છતાં એમના લખાણોમાંના ભૂતકાળના તથા નર્તમાનકાળના ઘણા કળાકારોના
 નિર્દેશો ખતાની આવે છે કે કોઈ કળાકારના દૃષ્ટિબિન્દુનું મૂલ્યાંકન એઓ એમની
 કૃતિમાં વર્ગગત મૂલ્યોનું જે નિર્દર્શન થયું હોય તેને આધારે આકતા હતા
 એઓ આવા મૂલ્યો કળાકાર કયા વર્ગનો છે તેને આધારે નહિ પણ એની કૃતિ
 માથી જે માહિતી નળતી હતી તેને આધારે આકતા હતા તે ભારપૂર્વક કહેવું
 જોઈએ વિચારસરણીના સમાનાર્થો વિશે એમને આ કહેવાનું હતું એમનું મહત્ત્વ
 સામાજિક દૃષ્ટિએ હતું, એ કળાકારનું સમાનપણું સેવેલા જાતિક દૃષ્ટિબિન્દુ જોડે
 સામ્યતા હતા આ સદ્ભાષા એઓ દાનત, સોતાખિયા જેવા કળાકારના દાખલા
 ટાકતા હતા ફેટલીખાર આવા વિચારપરક સમાનાર્થોની કંઈક વધુ સક્રિય
 વ્યાખ્યા આપવામાં આવતી હતી એને અમુક રાજકરણ વિશેના દૃષ્ટિબિન્દુ સાથે
 જોડવામાં આવતા હતા જેણે, હાર્ટન જેના પ્રવિનો આ સદ્ભાષા એઓ ઉલ્લેખ
 કરે છે પોતાના સમકાલોના વિશે વાત કરતા માકર્સ અને એન્જેલ્સે આ અભિગ્રમ
 સ્વીકાર્યો હોય એવું લાગે છે એઓ આમ કરે તે સ્વાભાવિક પણ હતું. ધુર્જવા
 અને શ્રમિ-વચ્ચેના દ્વિભાજનનો એઓ આવો ઉપયોગ કરે તો પણ સ્વાભાવિક
 વાગે છે એમ કરીને એઓ મુખ્ય, પ્રતિરૂપથી વિચારસરણીને રજૂ કરવા ધારતા
 હતા પણ આ મિત્રાચના સમાજના બીજા વર્ગમાંથી પણ કળાકૃતિઓ સિદ્ધ થાય
 એનું તો બનવાનું જ, આથી એઓ આ વિભાજનને જ ચુસ્તપણે વળગી રહ્યા
 નથી આમ માકર્સ 18th Burumaireના વેપારીઓની સાહિત્યકૃતિઓનો
 નિર્દેશ કરે છે ગયેના વિચારસરણી સાથેના સમ્બંધને એન્જેલ્સ કાળજીપૂર્વક

તપાસે છે. વર્ગ પર આધાર રાખીને કરવામાં કરેલાં એમનાં પૃથક્કરણો સંવેદના પુર્વકના, બહુ જડખેસલાક નહિ એવાં છે. એમનો મુખ્ય આધાર કળાકૃતિઓ જ છે. આ પ્રશ્ન એમની દૃષ્ટિએ સર્વોચ્ચ તથા, અને એને એક તરફી માગે એવી રીતે ઉઠાવવામાં આવ્યો નથી. અકાળે થયેલી ક્રાન્તિની વાત કરે છે ત્યારે મુખ્યત્વે કરુણાન્તિકાના પ્રકારની વાત કરે છે; એવું જ કોઈ પુરાણી રાજ્યવ્યવસ્થા ટૂંકી દૃષ્ટિયા ટકી રહેવાનાં હવાતિયાં ભારતી હોય તે પણ એમની દૃષ્ટિએ કંઠણાનો જ વિષય છે. અલખત, આવી ચર્ચા કરતી વેળાએ કંઠણુ વિશેનો પોતાનો કશો આગવો સિદ્ધાન્ત સ્થાપના એમનો પ્રયત્ન નથી.

સામાજિક વર્ગોના સમાનાર્થોના એમનાં પૃથક્કરણનો પાયો તથા એની કસોટી તે એમના વાસ્તવાદના ખ્યાલ પર નિર્ભર રહે છે. એ સંજ્ઞા માકર્સમાં દેખાતી નથી. આમ છતાં એણે E. Sueni નવલકથાની જે ચર્ચા કરી છે, Lassile ના નાટક વિશે તથા ઓગણીસમી સદીના ઈન્ગ્લેન્ડના મોટા નવલકથાકારો વિશે જે કહ્યું છે તેમાંથી એ વિશેના એના ખ્યાલનો અણસાર તો મળી જ રહે છે. એન્ગેલ્સે મિન્ના કાઉત્સીને તથા માર્ગરેટ હાર્કનેસને લખેલા પત્રમાં એ વિશે જે લખ્યું હતું તેની સાથે એનો પૂરો મેળ ખાય છે. વાસ્તવાદ તે એમની દૃષ્ટિએ artistic-cognitive એવું કળાકૃતિનું મૂલ્ય છે. એ કળાકૃતિનાં કળાકૃતિ તરીકેનાં મૂલ્યને ઓળખાવે છે, ને એ અર્થમાં એનું જ્ઞાપક તત્ત્વ પણ છે. એ બન્નેએ બાદઝાકની જે ચર્ચા કરી છે તે બતાવી આપે છે કે અહીં એમણે આપેલાં લક્ષણો કંઈક વધુ વ્યાપક સ્વરૂપનાં છે; વિચારણાને ધ્યાનમાં લઈને કરેલી ચર્ચામાં એટલી વ્યાપકતા દેખાતી નથી. કળાકારનો વાસ્તવિકતા તરફનો એક એનાં સમકાલીન વર્ગસંઘર્ષ પરવેના વલણનો દ્યોતક બની રહેશે એ સાચું, પણ એનો અર્થ એ નથી કે કળાકૃતિ તરીકેનાં જ્ઞાપક મૂલ્યો અને એ જે સામાજિક, રાજકીય કે દાર્શનિક મૂલ્યો ધરાવે તો હશે તે-આ બે વચ્ચે કશો સીધો સમ્બંધ સ્થાપી નહિ શકાય, બાદઝાક રાજશાહીનો સન્નિષ્ઠ સંમર્થક હતો, આમ છતાં એની નવલકથાઓ રાજશાહીના પરના આરોપનામા જેવી બની રહી છે. કૃતિના ઐતિહાસિક પારપ્રેક્ષ્યની ઈયત્તા તથા ક્ષેત્રવિસ્તારને તપાસવા માટે જ એ બન્ને એની ચર્ચા કરતા. આમ કરતી વેળાએ એઓ અમુક વર્ગના દૃષ્ટિકોણને સ્વીકારીને થયેલી અભિવ્યક્તિને તપાસે છે. આ દૃષ્ટિએ વાસ્તવિકતાના નિરૂપણમાં વૈયક્તિક વિશેષની અપેક્ષા રહે છે (આ સંદર્ભમાં એમની શેક્સપિયર વિશેની ટીકા જેવા જેવી છે. એન્ગેલ્સ વીગતોના વફાદાર વર્ણન પર ભાર મૂકે છે, પણ એ એનાં અભિગમનું તાત્પર્ય છે એમ માનવું ભૂલભરેલું લેખાશે. અહીં માકર્સના દૃષ્ટિબિન્દુને લક્ષમાં લેવું જોઈએ.

(અપૂર્ણ)

‘સાહિત્યનો મૃત્યુદંટ ?’-૨

ગિરીષ પ ચાલ

(ગતાઢથી ચાલુ)

સાહિત્યની વિશિષ્ટતાના સમ્પૂર્ણ અસ્વીકાર ગ્રન્થાધિષ્ઠાને અમેરિકન વિવેચનાને બે છાવણીઓમાં વહેચી નાખી છે એક બાજુએ પોતાને અનુઆગુનિક, ક્રાન્તિકારી કહેવડાવના વિધટનવાદીઓ છે, તમના પ્રભાવ યુનિવર્સિટીઓમાં, અમેરિકન યુવા વર્ગમાં વધી રહ્યો છે અને બીજી બાજુએ પરમ્પરાવાદીઓ, માનવતાવાદીઓ છે વિધટનવાદીઓ પરમ્પરાને સમ્પૂર્ણપણે ઉમેડી નાખના માગે છે, એ વાર આ થાય એટલે સાહિત્યવિવેચન માથે સંભાળેની બધી જ વિભાવનાઓ-સર્જન, ભાવ, કૃતિવિષયક-કાલગ્રસ્ત લેખાય, તાણ એટલી હદે કે ‘માનવતાવાદી’ સરના પણ ગાળ કહેવાય વિધટનવાદીઓએ અમાનની રગમા રાચતા વિજ્ઞાનના પ્રભાવ ક્રીનીન તમની પદ્ધતિઓ સાહિત્ય વિવેચન ઉપર લાદવાનો મરણિયો પ્રયત્ન કર્યો સાથે સાથે ફરિયાદ પણ કરી કે પરમ્પરાવાદીઓ અમારી મામે મેન્દરશીપ ચલાવે છે પરમ્પરાવાદીઓએ એમ કહ્યું કે અમેરિકામાં ઉચ્ચ શ્ણાની નોટરીઓ શૈક્ષણિક ક્ષેત્રે મગતી નથી તની સામેનો રોપ યુવાવર્ગ વિધટનવાદી પ્રવૃત્તિમાં જોડાઈને ઠાલવે છે વેન વૂથ જેવાએ વિધટનવાદીઓના પરજીરી (પેસાડ્ટ) કહ્યા, એમ એય અશ્વામ્ને વિધટનવાદીઓના શિક્ષાન્તાનો સ્વીકાર કરવામાં આવે તા સાહિત્યનો ઈતિહાસ અશક્યતામાં ફેરવાઈ જાય એવો લય બ્યક્ત કર્યો બૂથ અને અશ્વામ્સને પ્રતિકાર એમ જમાનામાં ચૈતન્યતથી વિવેચક નરીકે બાણીતા થયેના અને હવે આ ફેરિયાદના સમ્પ્રદાયમાં જોડાઈ ગયેના જે હાલિસ મિલરે કર્યો છે પરપરા વિગેની એલિયટની વિભાવનાન નરી પરિભાષામાં રજૂ કરતા મિલરે બૂથ કે દરેક કૃતિ પરજીરી હોય છે, ત કૃતિ પુરોગામી કૃતિઓને આધારે જ રચાયેની હોય છે વિવેચકે કૃતિ તપાસતી વખત અન્ય કૃતિઓના પડધાની નોધ પણ આદરની પડે હેરોલ્ડ બુમેરો રોલાની એમ રચના લઈને તેમાં અન્ય કૃતિઓની ડાયા કરા કર્યા પડેલી છે તને એક નજીવો તૌનાર કર્યો છે આ પ્રશ્ન આમ જોઈએ તો સાહિત્યના ઈતિહાસનો છે પણ સરચનાવાદે વિવેચન, સાહિત્યનો ઈતિહાસ, માનવવિદ્યાઓ, વિજ્ઞાન વગેરે અન્તર બૂસી નાખ્યું એમને વિવેચન સાહિત્ય વિવેચન મગી ગયું ધાગે કે કોઈ ગ્રવિજ્ઞાની પોતાના ક્ષેત્રમાં વિધટન વાદી પદ્ધતિ અપનાવે અને ઈતિહાસ, ભૂગોળ, સાહિત્ય, સંસ્કૃતિના ક્ષેત્રોમાં

કૂદકા ભરવા માંડે' તો ! કદાચ એવી અતંત્રતા પ્રગટે જે આપણને કોઈ ઘટનાને વ્યવસ્થિત રીતે જોવા જ ન દે.

પુરોગામી કૃતિ અનુગામી કૃતિને માટેની ભૂમિકા તૈયાર કરે છે એ સીધી વાતને મિલર પરિભાષાની મદદથી અટપટી બનાવીને કહે છે કે પુરોગામી કૃતિ અનુગામી કૃતિનું લક્ષ્ય બની રહે છે, નવી કૃતિઓ પુરોગામીનો 'નાશ' કરે છે પણ લક્ષ્ય, નાશ જેવા શબ્દો વાપરવાથી કયો ફેર પડ્યો ? વળી વિઘટન નામંતી પ્રવૃત્તિનો એક અર્થ પુરોગામી સર્જન, વિવેચન, ફિલસૂફીનો નાશ કરીને નવી વિચારણાઓ સ્થાપવી એવો જ થતો હોય તો આ પ્રવૃત્તિ આજની નથી, માનવ સંસ્કૃતિના આદિકાળથી એ તો ચાલી આવી છે, હિલિસ મિલરે પણ આવી પ્રવૃત્તિ સોફિસ્ટ લોકોના જમાનાથી ચાલો આવેલી છે એમ કહ્યું જ છે.

વિઘટનવાદીઓને મતે વિવેચક આખરે શું કરી શકે એ સમજવતાં હિલિસ મિલર કહે છે કે તે કૃતિનાં તત્ત્વોને તોડે છે, ફોડે છે, ફરી સાંધે છે, ફરી તોડે છે, છેવટે એક પ્રકારની અપારદર્શિતા રહી જાય છે. પેત્રી કૃતિ તો વિવેચકની પકડમાં આવતી નથી એટલે વિવેચકને નિષ્ફળતા સાંપડે છે. કોઈ પણ કૃતિ વિશે નિશ્ચિતપણે કશું કહી શકાતું નથી. મિલરની આટલી વાત આમ જોઈએ તો નિર્દોષ લાગે. કૃતિનો એક માત્ર અર્થ હોય છે એવું તો કોઈ કહેતું નથી. કૃતિની રચના પાછળ સર્જકનો અભિપ્રેત અર્થ, કૃતિની રચના ઉકેલતા લાવકને પ્રાપ્ત થતો અર્થ, અનુગામી રચનાઓએ અર્પેલો અર્થ—ધણી બધી રીતે આ અર્થ સંકુલ બને છે.^૩ આમ પુરોગામી કૃતિના એક વાર સ્થપાઈ ચૂકેલા અસ્તિત્વને પ્રવાહી બનાવવામાં અનુગામી કૃતિઓ ભાગ લેજીવે છે.

વિઘટનવાદીઓ પુરોગામીઓના દાસ બની રહેવા માગતા ન હોય એ સમજાય, કોઈ પણ યુગ પ્રશ્નોને એની એ રીતે વિચારે નહીં, પ્રશ્નો પણ ક્યારેક બદલાય. એક જ રીતે વિચાર્યા કરવાની આદતથી માનવી ત્રાસી જાય, એટલે તે જુદી રીતે વિચારવા પ્રેરાય, પરંપરા સામે વિદ્રોહ કરે. વિઘટનવાદીઓ તાર સ્વરે આ વિદ્રોહની વાત કરે છે. કૃતિના કેન્દ્રની આસપાસ કૃતિને ધૂમતી રાખવી એ વિચારણાને વિઘટનવાદીઓ કાળગ્રસ્ત કહે છે. મિલરે આ વિચારોની માંડણી ઝાઝ દેરિદાના 'પ્રખ્યાત નિબંધ 'સુદ્રકચર, સાઈન એન્ડ પ્લે ઈન ધ ડિસ્કોર્સ ઓવ ધ હુમન સાયન્સીઝ' ને આધારે કરી છે. એટલે આ નિબંધનો સંક્ષેપમાં પરિચય મેળવીએ.

એરિસ્ટોટલના જમાનાથી પાશ્ચાત્ય ફિલસૂફીમાં સરચના (સ્ટ્રક્ચર)ની વિભાવના ચાલી આવી છે આ સગ્યાનાને હમેશા તટસ્થ સ્વરૂપ કરવામાં આવી તને અત્ર ન બતતી રોકવા માટે એક કેન્દ્ર આપનામાં આ બુ આ કેન્દ્રનું કાર્ય સરચનામાં સમતુલ્ય જાળવવાનું હતું, તમા વ્યવસ્થા ઊભી કરવાનું હતું પેર વિષેર સરચનાની તો ક પના કરી ન શકાય સરચના, ત ન નિયન્ધન, બધારણ રૂપરચના જેવા શબ્દો પણ આ વ્યવસ્થા પર ભાર મૂકે છે આ કેન્દ્રનું ખીજું એક વધારે મહત્વનું કાર્ય હતું, આ કેન્દ્ર મુક્ત વિહારને નિયમનમાં રાખતું હતું એના અભાવે ચદ્મજાવિહાર થાય, આડેપડ અર્થવટનો થાય, અત્રતા ઊભી થાય પ્રાચીનોએ જાતને આવા કોઈ કેન્દ્ર, સ ય, સત વડે અચ્છિત થતા જોયુ હતું આ કેન્દ્ર સરચનાની સનાદિતાને પ્રગટાવતું હતું આ સરચના તના ઘટક તત્વોની તેની છે, આ વધારે વિહાર ગ્વાની ત સમગ્ર સરચનાની સીમામાં રહીને જ પ્રાપ્ત થાય, એ સીમાની બહાર જઈ ન શકાય

સહિય વિવેચનનો તિનિધ કે રૂપરચનાની અલિંગમ આ કેન્દ્રમુક્ત સરચના પર ભાર મૂકે છે વિવેચને કૃતિની બહાર જઈને કોઈ સમ્બન્ધો બાધવાના નથી, કૃતિમાં રહીને જ મુક્ત વિહાર કરી શકાય પણ ઘણા પરમ્પરાવાદી વિવેચકોને આ મર્યાદા તા સ્વીકાર્ય હતી જ નહી કૃતિ અને કૃતિબાહ્ય જગત વચ્ચેના આવાનપ્રવાન વિના કૃતિને અવાન ન કરી શકાય પણ દેરિદા જેવા આવા પરમ્પરાવાદીઓને લક્ષમાં લેના નથી, તેઓ એમ માને છે કે આ પ્રકારનું કે ન કૃતિઅત્રાન વિહારને મોખ્યાશ આપે છે અને સાથે જ એ વિહારને અટકાવ છે પણ ધારો કે આબુ કોઈ કેન્દ્ર જ ન હોય તા આ વિચાર આમેય આ મૃષ્ટિના કેન્દ્ર રૂપ રમ સત્તાના લોપની જ સ્વાભાવિક હપપત્તિ છે આજે સૃષ્ટિના ઉદ્ભવસ્થાન રૂપ ઈશ્વરની વિભાવના નથી એ જ ગીત મર્જનના ઉદ્ભવસ્થાન રૂપ સર્જકની વિભાવના જ ન હોય તા કૃતિના કેન્દ્રમાં ઈશ્વરી સત્તા જેરી સર્જકની કોઈ સત્તા ન હોત તા તા પછી બધા જ પ્રકારનો મુક્ત વિહાર થાય વિવેચનનું ક્ષેત્ર અતિ નિશાળ બની જાય પરમ્પરાગત માન્યતાઓએ જગત નિરોની દૃષ્ટિને અતિશય મકુચિત રાખી હતી દેરિદા તા નિધન સાથે નિરો, કોઈડોર, કોઈડને સાન્ધે છે પણ જે જે વિચારકોએ પોતાની વિચારણા વડે જગત વિનાતા ખ્યાલોમાં પરિવર્તન આણ્યું હોય ત બધાને આ વર્ગમાં મુદ્રી શકાય મધ્યકાલીન યુગમાં ગ્રેલેસિયોનો કમ પહેનો આવે દેરિદા અને તેના સમર્થકો આગવાને બૂતના બૂસના આગળ વધવાની વાત ન્દે છે પણ એને બંને એમ મહેબુ જોઈએ કે પુરોગામીઓની બૂનો સુધારના સુધારતા આગળ વધવાનું

હોય છે. ભારતીય દર્શનોમાં અને અલંકારમીમાંસામાં પુરોગામીઓના ખ્યાલોને સુધારતા સુધારતા આગળ વધવાની વાત બાણીતી છે.

પાશ્ચાત્ય વિચારણામાં જે અન્તિમો વચ્ચેના ભેદની વાતને અત્યાર સુધી તે મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું હતું. પણ આવો ભેદ ભુંસાઈ જાય તો—દેરિદાના આ નિબંધનો મોટો ભાગ લેવી સ્ટ્રોસ વિશેની ચર્ચા રોકે છે. પ્રકૃતિ અને સંસ્કૃતિ વચ્ચે સદીઓથી ચાલી આવેલા ભેદને સ્ટ્રોસ માન્ય રાખતા નથી. જે સાર્વત્રિક છે, સ્વયંભૂ છે, જે નીતિનિયમો પર આધારિત નથી તેને પ્રકૃતિ સાથે સાંકળ્યું અને જે સમાજને નિયંત્રિત કરતા માપદંડો ઉપર આધારિત હોય તેને સંસ્કૃતિ સાથે સાંકળ્યું. આ દ્વંદ્વની વિભાવનાને ‘incest scandal’ ખતમ કરે છે. આ ઘટના તો વિશ્વમાં સર્વત્ર જોવા મળે છે એટલે તેને પ્રાકૃતિક કહેવી પડે પણ સાથે સાથે આ ઘટના સમાજની આચારમંડિતા સૂચવે છે એટલે તેને સાંસ્કૃતિક કહેવી પડે. આ ઘટના પૂરતું એમ કહી શકાય કે પ્રકૃતિ-સંસ્કૃતિ વચ્ચે અન્તર નથી, વિરોધ નથી. આમ આપણે માની લીધેલા વિરોધો ઓગળવા માંડે છે પણ આવા વિરોધો સ્ટ્રોસના આવવાથી જ દૂર થયા છે એમ કેટલી માત્રામાં કહી શકાય? અતિ-વાસ્તવવાદી કવિઓએ તો છેક ૧૯૨૦ની આસપાસ આવાં દ્વંદ્વ ભૂંસવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. આન્દ્રે બ્રેટોં જીવન-મરણ, વાસ્તવ-કાલ્પનિક, ભૂત-ભવિષ્ય વચ્ચે ભેદ પાડ્યા વિના આગળ વધવાની વાત કરતો હતો.^૬

આ વિચારણાના પ્રભાવે દેરિદાએ કૃતિ વિશેની આપણી વિભાવનાને બદલવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અત્યાર સુધી એરિસ્ટોટલના જમાનાથી ચાલી આવેલી કૃતિની વિભાવનાનું વર્ચસ્વ હતું. આ કૃતિ આગમ-મધ્ય-અન્ત ધરાવતી, ઘટક તત્ત્વો વચ્ચે આદાનપ્રદાન કરતી, સંવાદિતા ધરાવતી હતી, એને શીર્ષક હતું, લેખકનું નામ હતું—પણ હવે એ બધું બદલાઈ ગયું. આ કૃતિ તૈયાર પદાર્થ મટી ગઈ, પણ કૃતિને ક્યારેય મૃતપદાર્થ માનવામાં આવી ન હતી, નવ્ય વિવેચને પણ કૃતિને ભૌતિક પદાર્થ તરીકે ઘટાવી ન હતી. દેરિદાને મતે કૃતિ હમેશા પોતાને નહીં પણ ખીજને ચીંધે છે. એટલે સાહિત્યકૃતિને અત્યાર સુધી જે મર્યાદાઓ નડતી હતી તે દૂર થાય છે. આ આખી ચર્ચાને બહુ સાદા શબ્દોમાં મૂકવી હોય તો કહી શકાય કે કૃતિનું સ્વયંપર્યાપ્ત અસ્તિત્વ ખલાસ થઈ ગયું. જોકે ફિનાન્સિનોલોજીથી પ્રભાવિત ચૈતન્યલક્ષી વિવેચને પણ કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ બાજુ પર મૂક્યો હતો.

ફરી આપણે જે મિલરની ભૂમિકા પર આવીએ. ખીજ અનેકની જેમ તેને પણ અર્થઘટન નામક પ્રવૃત્તિ સામે વાંધો છે, આ પ્રવૃત્તિ કૃતિને એક જ અર્થ છે

એવી બ્રાન્નિને પોષે છે, એલિયટે ક્રિતિના ઘટક તરવોની તતાત ત ચર્ચા કરીને અર્થ નાધી કાઢનારી વિવેચનાને લેમન સ્ક્રીઝર સ્કૂલ ઓફ ક્રીગીસીઝમ' કહી હતી મિલર કહે છે, ખીજી બધી જ રૂતિઓની જેમ પ્રવ્યકૃતિ 'અપરનીય' (unreadable) હોય છે, જે પકડીયતો અર્થ એક માન, નિશ્ચિત વાચન થતુ હોય તા . વિવેચન જે રૂતિ પર પ્રચુન્ન મેળવવા માગતુ હોય તા ત શક્ય નથી મિલર અને ખીજી વિધટનવાદીઓએ આ માટે સોસ્થૂરની વિચારણાની ખૂબ મદદ લીધી છે પણુ વેન્ડલ હેરિસ નામના વિચારકે તાજેતરમા કહ્યુ છે કે અનુઆધુનિકો સોસ્થૂરની વિચારણા પર પોતાના અર્થોનુ આરોપણુ કરે છે, સોસ્થૂરની મૂળભૂત મરાઓ જુદા વેરો આપણી પાસે આવે છે આ વિવેચના નીનતા, આતરવિરોધો, ગાજટાબુક્ત ભાષા, દુર્બોધતાનો માર્ગ અપનાવીને તથા પરપરાગત વિવેચનાને ફાલતૂ, નીરસ કહીને આગળ વધવામા માને છે એમ હેરિસ કહે છે તમના કહેવા પ્રમાણે સોસ્થૂરે મકેતિત અને સાકેતિક વચ્ચેનો સમ્બન્ધ યાદશ્ચિત્ક કરાવેો હોવા છતાં એ સમ્બન્ધન સ્ત્રીકારીએ તો જ મકમણુ શક્ય બને છે હેરિસની માન્યતા સાચી છે, ક્યુચરિસ્ટ કવિઓએ આ સમ્બન્ધને ફગાવી દીધો અને કાવ્યસર્જનમા નિષ્ફળ ગયા મિલરની 'difference' (મિલર આની સ્પષ્ટ કરતા કહે છે દરેક પાન, તરંગ, પથ્થર, ફૂલ, પખી ખીજી બધાથી ભિન્ન પડે છે એકખીજી સાથેનુ સાધર્મ્ય આ મૂળભૂત ભિન્નતાની પડછે જ જોઈ શકાય) વિષયક માન્યતા હેરિસ સ્ત્રીકારતા નથી, 'western wind when will thou blow again' નામની પ્રખ્યાત ક્રિતાનુ દષ્ટાન્ત આપીને કહે છે કે કાવ્ય જ્યારે આપણે માણીએ છીએ ત્યારે આ ભિન્નતાની વિભાવના કદી આપણા ચિત્તમા સાકાર થતી નથી વર્ષાને સમજવા માટે વૈજ્ઞાન્ય યાદ કગ્વો ન પડે, વળી ભાષા ચોજતી વખતે પણુ એને શક્ય બનાવતા નિયમોની આગીધુ ટીમા અટવાતા નથી નિયમો જાણવાથી નથી સર્જન થતુ અને નથી આસ્વાદ મળતો એ મા કોઈને સમજાતી પડે એવી માત છે, પણુ અનુઆધુનિકો તા નિયમો સમજવા અને સમજાવવામા જ વધુ રસ લઈ રહ્યા છે

પોતાની આ ભૂમિનન તથો વિદ્રોહ તરીકે ઓળખાવે છે મિલર, ખનમ, માન વગેરે વિવેચકોએ ન ય વિવેચન સામે વિદ્રોહ પોકાર્યો નવ્ય વિવેચનનુ ત્રણેક દાયકા બુધી વર્ચસુ રહ્યુ અને એની સામે વિદ્રોહ થાય એ પણુ સ્વાભાવિક છે નવ્ય વિવેચન સામેના વિદ્રોહનો પણુ વિદ્રોહ થાય અને ફરી રૂતિ કેન્દ્રમા આવે એ શક્યતા પણુ સ્ત્રીકારની પડે ન ય વિવેચનમાથી બોધપાક એ લેવાનો રહે છે કે જ્યારે જ્યારે આત્રા એમ્બ્યક્કી શાસનો સ્થાપવાના પ્રયત્ન થયા ત્યારે ત્યારે એની સામે વિદ્રોહ થયા છે મિલર જ્યારે એમ કહે કે વિવેચનની એકલુથ્યુ સત્તા સામે

વિઘટન મેદાને પડ્યું છે ત્યારે આપણું ધ્યાન ‘વિવેચન’ શબ્દ તરફ જવું જોઈએ. વિવેચનના કોઈ અભિગમની કે પદ્ધતિની જોડકામીની અહીં વાત નથી. અત્યાર સુધીનું વિવેચન સાહિત્યનો જ વિચાર કરતું હતું, આ વિવેચનની જોડકામી કહેવાય એ તોડવાની વાત મિલર કરે છે. એટલું તો કબૂલીએ છીએ કે સાહિત્યને જ ગાણીને ખેસી ન રહેવાય, ઊલટ જીવનને જોયાબળેવા પછી સાહિત્યનો આસ્વાદ વધુ સારી રીતે લઈ શકાય. પણ સાહિત્યનો આસ્વાદ લેવા માગનારે તો કૃતિનો અને એમાં નિરૂપિત જગતનો સ્વીકાર કરવો જ પડે.

જ્યોફ્રે હાર્ટમેન જેવા કોઈ પણ કૃતિના વાચનને બે પ્રકારના જણાવે છે. એક વાચન છે કૃતિનિષ્ઠ અને બીજું છે શાસ્ત્રીય. આ બીજા પ્રકારના વાચનમાં આપણે કૃતિને તેના ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં તપાસીએ છીએ. આ વાતને ‘બધાં જ લખાણોની આંતરકૃતિગત પ્રકૃતિ’ (intertextual character of all writing) વડે હાર્ટમેન અનુઆધુનિક બનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ આ વાત એલિયટે કહી જ છે. એટલે આપણને એવો વહેમ જાય છે કે આ અનુઆધુનિકો પાસે પરિભાષાનું શસ્ત્ર છે અને અખુદોને આંજી નાખવા માટે તેઓ તેનો ઉપયોગ યુયુત્સાવૃત્તિથી કરતા હોય છે. આનું એક વધુ સમર્થન નિલિયમ પ્રિયાડનો લેખ પૂરું પાડે છે. પ્રિયાડ એડવર્ડ સેઈઝનું એક લાંબું અવતરણ ટાંકે છે. ‘કૃતિને શબ્દોની જડરચના માનવાને બદલે ગનિશીલ ક્ષેત્ર માનવું જોઈએ. આ ક્ષેત્ર અમુક સીમા ધરાવે છે, કેટલીક સીમા અંલવિત છે તો કેટલીક સીમા વાસ્તવિક છે. કૃતિ ક્યાંક સર્જક સાથે, ક્યાંક ભાવક સાથે, ક્યાંક ઐતિહાસિક સંદર્ભ સાથે, બીજી કૃતિઓ સાથે, ભૂતકાળ અને વર્તમાન સાથે સમ્બન્ધ ધરાવે છે. એક રીતે તો કોઈ કૃતિ સમ્પૂર્ણ નથી, કારણ કે તેની સમ્ભવિત સીમાઓ પ્રત્યેક નવા વાચકની સાથે વિસ્તરતી જાય છે.’ આ વાંચીને પ્રિયાડ કહે છે—દેરિદા અને ફ્રેડા પહેલાં આ વાત એલિયટે કહી ન હતી ? આવાં જ કારણોસર જેરાલ્ડ આર્ક^{૧૨} જેવાએ કહેલું કે અનુઆધુનિકો જે પરંપરાભંગકતાની વાતો કરે છે તે એટલી બધી કૃન્તિકારક નથી.

પરંપરાગત વિવેચના એમ કહેતી હતી કે સર્જકે પોતાના પુરોગામીઓની સંસ્કૃતિને, સાહિત્યને આત્મસાત્ કરેલા હોય છે. હાર્ટમેન જેવા આ વાતને જુદી રીતે કહે છે, સર્જકને હવે આપણે ‘સર્જક’ તરીકે વાંચવાનો નથી પણ તેને ‘વાચક’ ગણવાનો છે. હાર્ટમેન વડંઝવર્થ જેવાની કૃતિ તપાસવા માટે તેની જ અન્ય કૃતિઓના ઉપયોગ કરે ત્યાં સુધી બરાબર, પોલ દ માન જેવા Shelley Disfigured નામના નિબંધમાં એ કવિનો સમ્બન્ધ તેના જીવન સાથે, રોમેન્ટિસીઝમ સાથે બાંધે

ત્યા નુધી બરાબર એલિયટ જેનાએ પણ કહેતુ કે કોઈ કવિની કૃતિનો અર્થ માન
અ રચનાએ પ્રગટાવેલો હોતો નથી કુમ્ભેતનાના સન્દર્ભે કૃતિની તપાસ કરવાનો
આગ્રહ પરમ્પરાવાદીઓએ પણ રાખ્યા હોતો પણ જ્યારે આપણે એમ કહીએ કે
કોઈ કવિએ કવિતામા જે જે સામગ્રી યાજી હોય, એ યોજવા માટે તેણે જે જ
વાચ્યુ હોય તે બધાને વાચકે પણ અભ્યાસ કરવાનો ત્યારે એ extrinsic criticismને
અતિરેક કહેવાય આપણે જ્યારે કે ઈ પરભાષાની, પરાઈ મસ્કૃતિની રચનાનુ વિઘટન
વાચીએ ત્યારે એનાથી આપણને ટ્રોત આનન્દ અનુભવના નહી મળે, કદાચ એ
મસ્કૃતિનુ થોડુ જ્ઞાન મળે પણ એ કૃતિના આસ્વાદ ન મળે ત્યાં વાચક એ
મસ્કૃતિથી પરિચિત હોવાને એને લાભ થાય, આપણને નહી એલિયટ મિલ્ટન પર
લખે કે કાલોસ બેકર હેમિંગ્વે ઉપર લખે તો આપણે બધા અ વાચીત માણી શકીએ
પણ વિઘટનવાદી નમૂનાઓ તો માણી ન શકાય પરિણામે વિવેચક ઓછી સખ્યાના
વાચકોને અપીલ કરતા થાય એટલુ જ નહી, વિવેચનને સર્જક અને ભાવકની
કડીરૂપ ગણવામા આવેલુ પણ વિઘટનવાદી આની કોઈ જવાબદારી સ્વીકારતા નથી
અને જો ભાવક કૃતિને સમજવા, માણવા માટે વિવેચકની પામે જાય તો એને કોઈ
મદદ મળે નહી સાચો વિઘટનવાદી કદા ગૂચવાડાઓ દૂર કરતા નથી, વધારે છે
કૃતિ પર આવો તો તો કશુ ય મૂર્તપણે કહેનાના વારો આવે, પણ કૃતિથી બને
તટલા દૂર જ જવાનુ વલણ હોય તો કોઈ પ્રશ્ન રહેતા જ નથી એટલે જ જોનેથન
કવર જેવાએ પણ કહ્યુ કે-‘દરિદ્રા, હાઈડગર વગેર જે ડાળી પર બેસા છે એને જ
દાખી નાખના આતુર છે’¹³ સ્વચ્છન્દી બનીને કરવામા આવેલા અર્થઘટનોનો
આધાર પણ કૃતિ છે આ અર્થઘટનની બાજતમા પણ થોડી મુશ્કેલી છે, કૃતિને
એક નિશ્ચિત અર્થ નથી એનો અર્થ એવો નથી કે કૃતિના મન કાવે તેવા અર્થઘટનો
થઈ શકે છે અર્થઘટનોની બહુલતા પણ કોઈક તાકિફના પર આધાર રાખનારી હોની
જોઈએ કોડવાદી કે માર્ક્સવાદીઓ અતિ ઉત્સાહમા કૃતિમાથી અતાર્કિક અર્થ-
ઘટન કરતા હોય છે કોર્નગોલ્ડ-સ પાદિત ‘Commentators Despair’ નામના
પુસ્તકમા ફ્રાન્ઝ કાફકાની મેગમેર્ફોસીસ વાર્તાનુ આનુ એક અર્થઘટન કરનામા
આનુ છે વાર્તાનો નાયક ગ્રેગર માનવમાથી જતુ બની જાય છે ત પોતાના
કુટુમ્બથી, ઓફિસથી બળગો પડી જાય છે પણ હવે આ જન્તુ એટલે જ પેરોલ,
ભાષામાથી જિન્નભિન્ન થઈ ગયેયો શબ્દ એમ માનીત એના પર ભાષ્ય રચીએ
તો કાફકાની વાર્તા જે સમૃદ્ધ સૃષ્ટિ ઊભી કરે છે તનો અશ પણ પામી ન શકાય

સર્જકની રચનાસમૃદ્ધિનો ખ્યાલ આપવામા નવ્ય વિવેચન સફળ રહ્યુ હતુ,
પણ પ્રવર્તમાન વિવેચનતા મધા જ અભિગમો-ભાવકનિષ્ઠ અભિગમ, આશયવાદ,

સંકેતવિજ્ઞાન, સંરચનાવાદ, વિઘટનવાદ, અનિર્ણીતવાદ, અનુઆધુનિક સંરચનાવાદ-
નવ્ય વિવેચનને શત્રુ માને છે. ડેવિડ હર્શ^{૧૪} જેવા એમ માને છે કે આ નવા
અભિગમોના પુરસ્કર્તાઓને સિદ્ધાન્ત ખાતર સિદ્ધાન્તમાં રસ છે, સાહિત્યની અવેશમાં
પણ તેઓ સિદ્ધાન્ત મૂકવા માગે છે. હવે જે વિવેચના આ કૃત્ય કરતી હોય તેનો
કોઈ સિદ્ધાન્ત હોઈ ન શકે-હર્શ વિઘટનનો નમૂનો ટાંકીને જણાવે છે કે કૃતિ વિશે
અથવા એ કૃતિના અન્ય કૃતિઓ સાથેના સમ્બંધો વિશે કશી નવી જાણકારી પ્રાપ્ત
નથી થતી. જે પરમ્પરાગત વિવેચના એમ કહેતી હોય કે-‘આ વાર્તાની પહેલી
સમસ્યા’ તો અનુઆધુનિક વિવેચના ‘વાચકની પહેલી સમસ્યા’ શબ્દપ્રયોગ કરે છે.

આવાં અનેક અર્થઘટનોની બહુલતાથી મુશ્કેલી પણ સર્જાય: આ અર્થઘટનો
કૃતિના આનન્દને ખસાસ પણ કરે. આમાંથી ખચવા માટે ઈ. ડી. હર્શ^{૧૫} તો
સર્જકને અભિપ્રેત અર્થ પર આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા કહ્યું છે. પણ
નવ્ય વિવેચને તો આશયમૂલક ભ્રાન્તિની વાત કરી હતી. સર્જકને અભિપ્રેત અર્થ
આપણે પામવા માગતા હોઈએ તો પણ આપણી પાસે કૃતિ સિવાય તો ખીજું કોઈ
સાધન નથી-આમ છતાં સર્જકને કશું અભિપ્રેત હતું જ નહીં એમ માની લેવું
વધારે પડતું છે. દેરિદા જેવા એમ કહે છે કે જ્યાં લેખક પોતાના સર્જન વિશે કશું
કહી ન શકે એવી સ્થિતિમાં હોય ત્યારે તે બધી જ જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ
જાય છે. સોક્રેટીસના જમાનામાં પણ કવિઓ આવી જવાબદારીમાંથી મુક્ત
થઈ ગયા હતા. આપણા જમાનાની અમાનવીકરણપ્રધાન વિચારણાઓએ જોર-
શોરથી કહેવા માંડ્યું કે સર્જક તો માત્ર રચનાર હોય, મેળવણી કરનાર
હોય, એ કૃતિથી છેદાઈ ગયો છે, એ પોતાની કૃતિનો પણ વિશિષ્ટ વાચક રહ્યો
નથી. પણ સર્જક માનવી છે, એ માનવી તરીકેની જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ
ન શકે તેમજ સર્જક તરીકેની જવાબદારીમાંથી પણ મુક્ત થઈ ન શકે. જેવી
રીતે સર્જક પોતાની જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ ન શકે તેવી જ રીતે વિવેચક
પણ પોતાની જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ ન શકે, જે વિવેચક પુરોગામી અર્થ-
ઘટનને ભૂંસતો ભૂંસતો જ આગળ વધે અને દરેક વાચનને જો ‘misreading’^{૧૫}
કહેતો જાય તો તો અનવસ્થા જ સર્જાય છે અને આને પરિણામે મૂળ કૃતિ
આપણી સમક્ષ હ્રદ્યાટિ થયા વિના જ રહી જાય છે. હા, એ કૃતિને નિમિત્તે
આપણે પ્લેટોથી માંડીને અધુનાતન ફિલસૂફીના જગતમાં લટાર મારી શકીએ.
પ્લેટોથી એરિસ્ટોટલ જેવી રીતે જુદા પડ્યો (એરિસ્ટોટલ પ્લેટોનો વિઘટનવાદી)
અને એ રીતે બધા જ વિચારકોએ જગત વિશેની માન્યતાઓ બદલતા બદલતા
પુરોગામીઓનું વિઘટન જેવી રીતે કર્યાં કર્યું તેની ચર્ચા ચાલ્યા કરે. બહુ સૂક્ષ્મ

ચર્ચાવિચારણાના અંચળા હેઠળ ખરેખર તો વિચારોને છુટો દોર આપવામા આવતો હોય છે. પુરોગામી વિવેચનાના વિદ્રોહ રૂપે આવેલી આ વિવેચના અનુ-ગામી વિવેચના માટેનો રાજમાર્ગ તૈયાર કરવા માંગે એમાં જ એક પ્રકારની આન્તિ નથી ?

આ બધી અનુઆધુનિક વિવેચના વાંચતાં છાપ એવી પડે છે કે નવ્ય વિવેચકો મૂર્તિપૂજકો હતા, જ્યારે આ નવા વિવેચકો મૂર્તિલ જોકો છે. 'મૂર્તિલ જોકો તો એમ દસાવવાનો પ્રયત્ન કરે કે તમે જોની પૂજા કરો છો એ તમારો ભ્રમ છે, પણ સામાન્ય માનવી તો એ ભ્રમ, આશિક સત્ય, આન્તિને જ વળગી રહે છે. અદ્ભુત સૌન્દર્યના આકર્ષન માટે એને પેલી મૂર્તિ ઠીક ઠીક કામ લાગે, છે. એ નિર્ગુણલાવે કોઈ અમૂર્ત તત્વનો ઉપાસના કરી શકતો નથી. આના સન્દર્ભમાં રોબર્ટ ઓકટર કહે છે સંસ્કૃતિઓનો ઇતિહાસ જુઓ. મૂર્તિલ જોકોએ માનવમાત્રની પ્રતિકૃતિઓનો નાશ કરી નાખ્યો. શૂન્ય નિરાકાર તરફ આપણને ઘાટ જવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પણ એમાં આઝા સફળતા મળી નહી તરી જ રીતે કૃતિમા જે 'કંઈ સત્ત્વ રહેલું' છે તેને આત્મસાત્ કર્યા વિના જ એને પરમ્પરાના સન્દર્ભે સમજવાનો કે અન્ય કૃતિઓના, અન્ય વિદ્યાશાખાઓના સન્દર્ભે સમજવાનો કશો અર્થ નથી. એટલે કૃતિની વાત કરનારા નવ્ય વિવેચને જાણે કશી કાન્તિ કરી જ ન હતી એમ માનવું એ ઇતિહાસને જૂલી જવા જેવું છે. 'ઓર્ગેનિક ફોર્મ'ની વિભાવના તો તા કોલરિજની હતી એ રીતે નવ્ય વિવેચને પરમ્પરાગત વિભાવનાનો જ સ્વીકાર કર્યો હતો એટલે તેનું મહત્ત્વ છે જ નહી એમ વિઘટનવાદીઓ માને છે. ને કોઈ વિભાવના પરમ્પરામાથી અણુવાને કારણે દોષ જન્મે છે એ વાત ગળે ઉતારની અધરી છે. એમ જોવા જઇએ તો એ વિભાવના કોલરિજમા પણ આવી તો ક્રાન્ટમાથી, હજુ ય આગળ જઈને પ્રગેરા ગોધના હોય તો રહેરા, એરિસ્ટોટલ, લેન્નજનઈનસમાથી શોધી શકાય

આપણે પરમ્પરાગત રીતે એમ માનતા હતા કે સાહિત્ય માનવની છબિ આલેખે છે, પણ વિઘટનવાદી વિચારણામા માનવનું નહી પણ તંત્રનું મહત્ત્વ છે. માનવી માનવીને માટે છે એમ નહી પણ એક વ્યવસ્થા બીજી વ્યવસ્થાને મળે છે એમ માનવું જોઈએ ! કૃતિની સમગ્ર યવા મામતો હું તો બીજી કૃતિઓની બહુલતા જ છે, એ ભાવક પણ અત્યંત સંકેતોનું તંત્ર છે (બાર્થ), આનંદીય વિદ્યાઓનું સંક્ષ માનવીને ઘડવાનું નહીં પણ તેને ખતમ કરવાનું છે (સ્ટ્રોસ), માનવી તો તાજેતરની શોધ છે, જ્ઞાન જ્યાં નવો દેહ પામશે ત્યાં તે અદસ્ય થઈ જશે. (ફૂકો) આમ હવે

માનવીને સ્થાને તંત્ર, કળાકૃતિને સ્થાને 'mosaic of codes' મનાય, એસ્ટેટીક્સને 'લયાનક પ્રવૃત્તિ' તરીકે ઓળખાવવામાં આવે ત્યારે સાહિત્ય, વિવેચન પણ બાજુ પર રહી જશે. કૃતિમાં કશું છે જ નહીં અને એટલે વિવેચક કૃતિનો નાચીઝ સેવક રહ્યો નથી એમ કહીને સ્ટેનલી ક્રીશ જેવાએ નવેસરથી કૃતિ ક્યાં છે તે શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આ બધા વિઘટનવાદીઓમાં તો થોડી ઘણી નમ્રતા હતી પણ ટેરી ઈંગલટન જેવા જહાલવાદીએ તો લેખકો સામે વાચકોના વિદ્રોહની વાત કરી. જેવી રીતે કોઈ મૂડીવાદી સામે, સત્તાધારી પક્ષ સામે વિદ્રોહ કરવામાં આવે છે, સરઘસો કાઢીને સૂત્રાચાર કરવામાં આવે છે તેવી રીતે હવેના વાચકો લેખકોની તાનાશાહી વેઠવા તૈયાર નથી. બહુ વાચકો સરઘસ કાઢે છે—લેખકોની તાનાશાહી સામે સૂત્રાચાર કરે છે. 'એક ધક્કા ઝોર દો, શેઈકસ્પિયર કો ફેંક દો, કાલિદાસ કો ફેંક દો.' આ જહાલવાદી વિઘટનકારો એમ માને છે કે લેખકને વાચકોની જરૂર છે, વાચકોને લેખકોની જરાય પડી નથી. આમ વાચકો બહુ દલિત, શોષિત છે અને સાચી ક્રાન્તિ આણુવા માટે તેમને 'ક્રાન્તિકારક' સર્જકો બનાવવા જોઈએ, કૃતિઓ ઉપર જીલમ: ગુબરવો પડે તો તે પણ ગુબરવો જોઈએ.^{૧૭}

સામાન્ય રીતે વિવેચનના કેન્દ્રમાં સર્જક, કૃતિ, ભાવક અને કૃતિનું જગત રહેતા હતા. જે વિવેચના આ ચારને ધ્યાનમાં ન રાખે તેનો કશો અર્થ હોતો નથી. પણ દેરિદાનું આ વિધાન જુઓ—'વાચકની જેમ લેખક પણ અસ્તિત્વ ધરાવતો નથી, અર્થસ્થાપવા માટેની કોઈ ભૂમિકા નથી, એ માટે કોઈ હેતુ નથી, લેખક માત્ર આંતરકૃતિત્વનો પ્રભાવ (effect of intertextuality) છે, અગાઉ થઈ ગયેલા અર્થોની જ એ તો સંરજત છે; લેખકો—વાચકો પરમ સત્તા રૂપ કર્તા રહ્યા નથી, તેઓ ભાષાની રમતની ભ્રામક અસરો બની ગયા છે, મંત્રાઓ, સંકેતો અને પરંપરાઓમાં ઓગળી ગયા છે.'^{૧૮} દેરિદા, ઈંગલટન વગેરેની ચર્ચા કરીને ડગલાસ પાશ્કલ પૂછે છે—પણ આપણે માનવોના જગતમાં રહીએ છીએ તેનું શું? સાહિત્ય દ્વારા આત્મીયતાને પામીએ છીએ, કૃતિ જે અનુભવ કરાવે છે તે ઉત્કટ હોય છે એનું શું? કૃતિમાં કંડારાયેલી એતનાનો સમ્બંધ આપણા ભાવજગત સાથે બંધાતો જ નથી?

આગળ જોઈ ગયા કે વિઘટનવાદીઓ પરમ્પરાથી ચાલી આવેલા દ્વન્દ્વને ભૂંસી નાખવા માગે છે. એના અનુસન્ધાનમાં સર્જનવિવેચનના ભેદ ભૂંસી નાખવા માગે છે. એટલે આ વિવેચકો પોતાને સર્જનાત્મક વિવેચકો તરીકે ઓળખાવે છે. તેમની આ દલીલ તેમના વિચારો સાથે સુસંગત છે. કારણ કે જો કૃતિમાં લેખકનો અવાજ ન હોય, જો કૃતિમાં લેખક કોઈ અર્થ પૂર્યો ન હોય, જો

કોઈ અનુભૂતિને આપર આપ્યો ન હોય તા એ બધુ કરવાનુ વાચનને લાગે આવે એટલે ત્યારે સર્જકનો પાઠ અદા કરવાનો જ્યોત્ ફોર્ટમેન^{૧૮} આની વિવેચનાના બચાનમા કહ્યુ કે જો આજે સર્જનાત્મક સાહિત્યમા સ્વરૂપો વચ્ચેની ભેદકરેખા બુ સાઈ ગઈ હોય તા વિવેચનામા આવતા પરિવર્તનો સામે એટલો બધો વાધા શા માટે ઉઠાવવો જોઈએ ? પણ ડેવિડ જોડન જેનાએ હોર્ટમેનનો વિરોધ કરીને સર્જનાત્મક વિવેચનને વિવેચનના^{૨૦} આધારરૂપી સાહિત્યકૃતિઓને ખાલસા કરનારી વિવેચના તરીકે ઓળખાની આ પરિસ્થિતિને સાહિત્યજગતની કટોકટી તરીકે લેખની જોઈએ સર્જકથી, કૃતિથી, કૃતિની સામગ્રીથી મોક્ષ મેળવીને કયુ નિર્વાણ પામવાનુ છે ? આ સિદ્ધાન્ત જડતા આપરે તા કૃતિને અને એની સમગ્ર સૃષ્ટિને ખલાસ પરી નાખવા માગે છે આપણો પ્રશ્ન માન આટનો છે કે એમ કરવુ આપણને પરવડશે ખરું ?

એક બાજુ રીત પણ આનો વિચાર કરવો જોમએ વિધટનવાદીઓની માન્યતાઓ સાથે સમત થાઓ ન થાઓ એ મહત્વનુ નથી વિધટનવાદીઓએ પોતાની પર પરાગત વિચારસરણી-સાહિત્યકૃતિઓનો પરિચય મેળવેનો છે એટલે તેઓ જે વિધટન કરે છે ત તમની પોતાની પરમ્પરાનુ આપણે જો વિધટનવાદી વિચારણા સ્થાપવા માગતા હોઈએ તા ત આપણી પર પરા આત્મસાત્ કર્યા વગર શક્ય નથી ભારતીય તત્ત્વજ્ઞાનની પર પરા અને ભારતીય સાહિત્ય-શ્રાવણી પર પરાને આત્મસાત્ કર્યા પછી જ એના વિધટન શક્ય બને, અન્યથા નહિ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની મયાદાઓ કળૂનીએ પણ એનો અર્થ એવો નથી કે કૃતિને જ કચરા ટોપલીમા નાખી દઇએ વિધટનવાદીઓ જો આપણને કૃતિથી જ દૂર લઈ જવા માગતા હોય તા એ સાલસ કરવા જેવુ છે કે નહી એનો નિર્ણય દરેક પોતાને માટે કરી લેવો જોઈએ

પાઠ્યીય —

૧ જુઓ Deconstruction and criticism

૨ એજન

૩ આની વિગત ચર્ચા રેને વેલેક અને ઓસ્કીન વોરેને 'થિયરી ઓવ લિટરેચર મા અને ટી એસ એસિયટે ટ્રેડીશન એન્ડ ઇન્ડીવીજ્યુઅલ ટેલન્ટ નિબ ધમા કરી છે

૪ ડ્રાક દેરિદ- 'રામ્પી ઓન્ડ ડીકરન્સ' (૧૯૭૮) શિખરો યુનિવર્સિટી પ્રકાશન

૫ પ્લેટો પૂર્વેની ફિલસૂફીમા આદોલિત ગતિ ધરાવતા તત્ત્વોની પડછે કશાક સનાતન શાશ્વત તત્ત્વની વાત મૂકવામા આવી હતી જુઓ હિસ્ટરી ઓવ એસથેટિક્સ (ગિલ્બર્ટ-કુલ્લ, ઇન્ડીઆના યુનિ પ૩૩)

૧૨ એતદ્ એપ્રિલ / મે ચોરાશી

- ૬ હિસ્ટરી ઓવ સરરિયાલિઝમ (૧૯૭૩) Maurice Nedeau-(પેંગ્વિન બુક્સ) પ્રસ્તાવના. જ્યાં સુધી લેવી સ્ટ્રોસનાં પુસ્તકોના પરિચય ઉપલબ્ધ ન થાય ત્યાં સુધી આ વિચારણાઓ યોગ્ય સન્દર્ભમાં સમજી ન શકાય.
- ૭ 'ડીકરન્સ'ની વ્યાખ્યા માટે જુઓ વિન્સેટ લેઇટશનો લેખ 'ધ લેટરલ ડાન્સ ઓવ જે. મિલર' 'ક્રીટીકલ ઇન્કવાયરી'-સમર, ૧૯૮૦
- ૮ વિગતવાર ચર્ચા માટે જુઓ કંકાવેટી-માર્ચ ૧૯૮૪માં મોરિસ ડિક્સ્ટેઇનના લેખના ભાવાનુવાદ.
- ૧૦ તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલ રુડોલ્ફ આર્નહેઇમનું પુસ્તક 'ધ પાવર ઓવ ધ સેન્ટર'-આ પુસ્તક જેવા મજબૂત નથી. માત્ર તેનો ઉલ્લેખ જ વાંચવામાં આવ્યો છે.
- ૧૧ 'હડસન રિવ્યુ'-ઓટમ ૧૯૮૩.
- ૧૨ માલકમ પ્રેડપરી સંપાદિત 'ધ નોવેલ ટુ ડે'માં જેરાલ્ડ ગ્રાફનો લેખ- 'મીથ ઓવ અ પોસ્ટ મોડર્નિસ્ટ પ્રેક્ટિસ'-આ લેખના ફેટલાક મુદ્દાઓની વાત 'કંકાવેટી-મે-૧૯૮૩ના' અંકમાં પ્રગટ થયેલ 'અનુઆધુનિકતા એટલે પરંપરાભંગક્રતા? લેખમાં કરી છે. ગ્રાફનો આ લેખ હવે તો તેના પુસ્તક 'લિટરેચર અગેઇનસ્ટ ઇટસેલ્ફ' (શિક્ષણ યુનિવર્સિટી)માં સંકલિત થયો છે.
- ૧૩ હડસન રિવ્યુ (ઓટમ ૧૯૮૩)માં પ્રગટ થયેલ વિલિયમ પ્રિયાડના લેખ 'ફીલીંગ વિથ ડિક્કન'માંથી ઉદ્ધૃત.
- ૧૪ ડેવિડ હર્શનો લેખ 'ધ ન્યૂ થિયરેટિસિઝમ' સેવાની રિવ્યુ-સમર ૧૯૮૩
- ૧૫ આ સંજ્ઞા હેરલ્ડ બ્લુમની છે. જુઓ જેનું પુસ્તક 'અ મેપ ઓવ મીસરીડીંગ'
- ૧૬ રાખર્ટ ઓલ્ટરનો લેખ 'ડીક-સ્ટ્રક્શન ઇન અમેરિકા'-'ધ ન્યૂ રિપબ્લીક' એપ્રિલ-૨૫, ૧૯૮૩
- ૧૭ ડગ્લાસ પાસ્કલ 'માસ્ટરીંગ ઇન્ટરપ્રીટેશન' સેવાની રિવ્યુ-સમર-૧૯૮૩.
- ૧૮ એજન
- ૧૯ જ્યોફે હાર્ટમેન 'હાઉ ક્રીએટીવ શુડ, લિટરરી ક્રીટીસીઝમ બી' ધ ન્યૂયોર્ક ટાઇમ્સ બુક રિવ્યુ એપ્રિલ-૫, ૧૯૮૧.
- ૨૦ ડેવિડ ગોર્ડન ધ ક્રીટીક એઝ ક્રા-ક્રીએટર' સેવાની રિવ્યુ ફેબ્રુ-૧૯૮૨
- ૭-૩-૧૯૮૩

* આમાંના ઘણા લેખની નકલો તાજેતર સુખમ ખાતે ચોબયેલ, 'અમેરિકન લિટરરી ક્રીટીસીઝમ' વિશેના પરિસંવાદમાં વહેંચવામાં આવેલી. આ બધા લેખો નીતિન મહેતાએ મને મોકલ્યા ન હોત તો આ લેખ અધૂરો રહ્યો હોત.

સાહ્યાર સ્વીકાર

નિમૂર્તિ પ્રકાશનનાં પુસ્તકો

૧. સંચેતના	: રાધેશ્યામ શર્મા	રૂ. ૧૦-૦૦
૨. પ્રતિભાષાનું કવચ	: ચન્દ્રકાન્ન ટોપીવાલા	રૂ. ૩૨-૦૦
૩. કથાયતુષ્ટમ્	: સુરેશ જોષી	રૂ. ૪૫-૦૦
૪. કિશોર બદવની વાર્તાઓ	: કિશોર બદવ	રૂ. ૧૪-૦૦
૫. આંસુ ને ચાદરણુ	: રાધેશ્યામ શર્મા	રૂ. ૧૨-૦૦
૬. વિરુપદ	: સત્યજિત શર્મા	રૂ. ૧૦-૦૦
૭. આનન્દશંકરની ધર્મભાવના: રમેશ ભટ્ટ		રૂ. ૩૫-૦૦
૮. કૃષ્ણમૂર્તિનું જીવનદર્શન	: રણછોડભાઈ પટેલ	રૂ. ૨૮-૦૦
૯. કૃષ્ણમૂર્તિચરિત્ર	પ્રીણુ ભટ્ટ	રૂ. ૨૦-૦૦
૧૦. મારો પ્રવાસ-શાંતિલાલ મેરાઈ, પ્રકાશક લેખક પોતે, મુખ્ય વિકેતા-કલ્પેશ કિતાબ કેન્દ્ર, બેંગ્લોર, વ્યારા, મૂલ્ય રૂ. ૮-૦૦		

અન્યસ્વીકાર

૧. શબ્દવેધ-જયંત પંડ્યા-પ્રકાશના આધ્યાય મંદિર-ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ
જો. મા. ત્રિપાઠી ભવન, આશ્રમ માર્ગ, અમદાવાદ-૯, મૂલ્ય-રૂ. ૨૮, પૃ. મ. ૨૧૮
૨. નર્મદ આજના મંદર્ભા-મ. કુમારપાળ દેસાઈ-પ્રગુ સા. પરિષદ, આશ્રમરોડ,
અમદાવાદ-૯, મૂલ્ય-રૂ. ૨૫, પૃ. ૨૪૪
૩. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ-૩૧મું અધિવેશન-(૧૯૮૧) અહેવાલ-પ્રજ્ઞાપ્રમાણે
મૂલ્ય-રૂ. ૨૫



યોમેશ્વર મેકવાનને ડૉ. જયંત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર

૧૯૮૩ના વર્ષનો ડૉ. જયંત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર કવિ યોમેશ્વર મેકવાનને તેમના કાવ્યસંગ્રહ 'સૂરજનો હાથ' માટે એનાયત થયો છે.

નિર્ણાયકો તરીકે ડૉ. શિરીષ પંચાલ, ડૉ. ધીરુ પરીખ તેમજ પ્રા. રમેશ ઓઝાએ સેવા આપી હતી

૩૪ : એનદ એપ્રિલ / મે ચોરાશી

એતદ્ વર્ષ પ અને ફની લેખસૂચિ

કાવ્ય

રાત્રિઓ	કમલ વોરા	૪૯	એપ્રિલ-૮૨
મધરાતે	"	"	"
ગુફા	મૂકેશ વૈદ્ય	"	"
છ કવિતા	નીતિન મહેતા	૫૦	મે-૮૨
બે રચનાઓ	કમલ વૈદ્ય એસ. મેરવિન અનુ. અરુણ અડાલજી	"	"
પથર	મુકેશ વૈદ્ય	૫૧	જૂન-૮૨
સમંદર	"	"	"
સમુદ્ર	કમલ વોરા	"	"
કિલો	"	"	"
ખૂટ કાવ્યો	ભૂપેશ અધ્વયુ	૫૨	જુલાઈ-૮૨
ફરતો મેવાડો	ઈન્દુ ગોસ્વામી	૫૩	ઓગસ્ટ-૮૨
પ્રેયસી: એક અરણ્યનુભુતિ	મણિલાલ પટેલ	"	"
નિરીક્ષક	હોર્ડે લુઈસ બોર્કેસ	"	"
યાદી	અનુ. સુરેશ જોષી	"	"
આંધળો	"	"	"
બહુ બધાં જગત	વોશિંગ્ટન ડેલગાડો અનુ. સુરેશ જોષી	"	"
જીવનની સમજૂતી	"	"	"
અને, મરણની સમજૂતી	"	"	"
એવાય દિવસો આવે	વાયેડો અનુ. સુરેશ જોષી	"	"
મળસ્કું	કાનજી પટેલ	૫૭	નવંબર-૮૩
ગુફાવાસ્ય ઉપનિષદ	ઈન્દુ પુવાર	૫૯	માર્ચ-૮૩
ત્રણ કાવ્ય	દિલીપ ઝવેરી	૬૦	એપ્રિલ-૮૩
એક ન ઓગળે	કાનજી પટેલ	૬૧	જૂન-૮૩
સંપુટમાં	"	"	"
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	"	"
અરથ અલૂણી	ઈન્દુ ગોસ્વામી	"	"
કાગળી કલંદરની શોભાયાત્રા	કિસન સોસા	૬૩	ઓગસ્ટ-૮૩

પ્રક્રિયા	મુકેશ વૈદ્ય	૬૩	ઓગસ્ટ-૮૩
એક કાવ્ય	રાજેન્દ્ર શુક્લ	૧૭	”
ભિતરે ધબ્બ	કાનજી પટેલ	૬૫-૬૬	ઓક્ટો-નવે-૮૩
મસ્તક	”	”	”
ડચ્છેરા	”	”	”
બધુ ભાન ગુમ	”	”	”
ચ દુ ચણીબોરિયાનો			
ચણીબોર ચવાનો પ્રાબલેમ ઈન્દુ પુનાર		”	”
મારા હ આકારના પ્રાબલેમ	”	”	”
મુબઈના નવ સિગ્નલ દિલીપ ઝવેરી		૬૯	ફેબ્રુઆરી-૮૪
દર્પણ સાથે ફરી થતર જ	”	”	”
રમતો રાબ			
પાકુ ઠેકાણુ ઈડન ગાર્ડન, મુબઈ	”	”	”
ઝેર સમજણ (કવિતામા/ની) પ્રાણજીવન મહેતા		”	”
અઢાણુ થી એકસોદસની વચ્ચે મહેશ દવે		”	”
કયા ચરસી ગયુ વાદળ ને કહે ચન્દ્રકાન્ત શેઠ		૭૦	માર્ચ-૮૪
ગદ્યખંડ/વાર્તા			
આપણે કહેવા માગીએ	મુકુલ ચોકસી	૧૩	જુલાઈ-૮૨
છીએ તે વાત			
ફીઝલ-૪	સેમ્યુલ બેક્ટ		
	અનુ નિયતિ દેરાસરી	૫૪	ઓક્ટોબર-૮૨
લેખ			
અનતન	સુરેશ બેધી	૪૮	એપ્રિલ-૮૨
‘કાર્થ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ નિરો નીતિન મહેતા		”	”
અનતન	સુરેશ બેધી	૫૦	મે-૮૨
વિવેચનની દશા અને દિશા ૧ સુમન શાહ		”	”
નોંધપોથી	યુજિન આયોનેસ્કો	૫૧	જૂન-૮૨
	અનુ લીપુ કમોડિયા		
અનતન	સુરેશ બેધી	”	”
કલાનુ આગનુ સત્ય	હાન્સ ગ્રાડમેર		
	અનુ હરિવલ્લભ ભાયાણી	૫૨	જુલાઈ-૮૨
સાહિત્ય નિધાતક	એન એ સ્કોટ	૫૨	”
સાહિત્ય મીમાસા	અનુ હરિવલ્લભ ભાયાણી		

અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૫૨	જુલાઈ-૮૨
વિવેચનની દશા અને દિશા-૩	સુમન શાહ	૫૨	જુલાઈ-૮૨
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૫૩	ઓગસ્ટ-૮૨
સુરેશ જોષીની નવલિકાઓમાં			
આધુનિકતાવાદી વલણો	જયંત ગાડીત	”	”
ત્રણ કાવ્યો	હાઈન્સ કાટુમો	૫૪	ઓક્ટોબર-૮૨
	અનુ. સુરેશ જોષી		
પાંચ કાવ્યો	રાઈનટ કુન્સે	”	”
	અનુ. સુરેશ જોષી		
કથા અને કાવ્યનો સંપર્ક	હરિવલ્લભ ભાયાણી	”	”
વિવેચનની દશા અને દિશા-૪	સુમન શાહ	”	”
કલાસિક અને આકૃતિ	ભૂપેશ અધ્વર્યુ	૫૫	નવેમ્બર-૮૨
વિશેષનો સંબંધ			
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	”	”
સોસ્યુરે પ્રવર્તાવેલાં ભાષા	નટવરસિંહ પરમાર	”	”
વૈજ્ઞાનિક દૈતો			
નિરંજન શીદને બોદ્યા	કનૈયાલાલ પંડ્યા	”	”
સાહિત્યની વિભાવના	શિરીષ પંચાલ	૫૬	ડિસેમ્બર-૮૨
ટૂંકી વાર્તા, આજે	સુમન શાહ	”	”
જેઝી કોસિન્સ્કી કૃત	નીતિન મહેતા	૫૭	જાન્યુઆરી-૮૩
‘બિઈડા ઘેર’			
વિવેચનની દશા અને દિશા-૫	સુમન શાહ	૫૮	ફેબ્રુઆરી-૮૩
‘મરણીપ’ની રચનારીતિ	રવીન્દ્ર અંધારિયા	”	”
વિવેચન-સર્જન અને	નીતિન મહેતા	૫૯	માર્ચ-૮૩
એવું બધું			
કવિતાનો ભાષાપ્રપંચ	ઉશનસ	”	”
ધ ઈન્ટર્નલ હસબન્ડ	વિજય શાસ્ત્રી	૬૦	એપ્રિલ-૮૩
ઈન્ગમાર બર્ગમેન	ખંસીલાલ દલાલ	૬૧	જૂન-૮૩
અત્રત્ર	સુરેશ જોષી	૬૧	”
અત્રત્ર	”	૬૨	જુલાઈ-૮૩
પુલનાત્મક સાહિત્ય	જહોન ફ્લેચર		
	અનુ. પ્રમોદકુમાર પટેલ	”	”
માકર્સવાદી સાહિત્યમીમાંસા	સુમન શાહ	”	”
પ્રાચીન ડહાપણ અને	સ્ટેનીસ્લાવ ગ્રોફ	૬૩	ઓગસ્ટ-૮૩
આધુનિક વિજ્ઞાન			

વસ્તુસ રચના સ રા	નરેશ વેદ	૬૩	ઓગસ્ટ-૮૩
અને સંપ્રત્યય			
અર્થર્થ	સુરેશ જોષી	૬૪	સપ્ટેમ્બર-૮૩
વૈયક્તિક અને ઐતિહાસિક ચ દ્રકાન્ત યુગીવાળા		૬૪	સપ્ટેમ્બર-૮૩
વિધાનુ ક્રિડાણુ			
સ્વ હુ શીલાલની યાદમા નીતિન મહેતા		૬૫-૬૬	ઓક્ટો નવે ૮૩
પદ્યવલિની દષ્ટિએ			
વિવેચનનો ઐતિહાસિક હર્ષદ ત્રિવેદી		૬૭	ડિસેમ્બર-૮૩
અભિગમ			
નવલકથામા વસ્તુસામગ્રીનો પ્રસાદ ધલભટ્ટ		"	"
વિનિયોગ			
'અ પેનકુલ ટેસ'	વિજય શાસ્ત્રી	"	"
'ધ ટ્રાયલ' વિશે	ગણેશ દેવી	૬૮	જન્યુ-૮૪
કૃતની રૂપરચનાથી કૃતિના શિરીષ પ યાલ		"	"
વિધટન સુધી			
એક નિર્મૂળ આશ કા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	"	"
મુજરાતી સાહિત્યની એક શિરીષ પ યાલ		૬૮	ફેબ્રુ-૮૪
નવી દિશા કે અવદશ ?			
કથા સાહિત્યની લોકભોગ્યતા સુમન શાહ		૭૦	માર્ચ-૮૪
સાહિત્યનો મૃત્યુધટ-૧ શિરીષ પ યાલ		"	"
સાહિત્યનો મૃત્યુધટ-૨		૭૧-૭૨	એપ્રિલ-મે-૮૪
માકસવાદી અભિગમ સુરેશ જોષી		"	"
સ રચનાવાદ સુમન શાહ		"	"
સમીક્ષા			
'સપ્તપદી'	રમેશ ઓઝા	૫૦	મે-૮૨
કિલપુકુટ પાસે રાજહસ રાધેશ્યામ શર્મા		૬૧	જૂન-૮૩
પર પરામુસ ધાન સુમન શાહ		"	"
જર્નલ ઓવ આર્ટસ શિરીષ પ યાલ		"	"
એન્ડ આઈડિયાઝ			
એકે ઉર્ધ્વમૂલ નવલકથા રમેશ ઓઝા		"	"
નાટ્ય વિવેચનની સુમન શાહ		૬૨	જુલાઈ-૮૩
સાચી દિશામા			
વિવેચનના પુનર્મૂલ્યાકનનો શિરીષ પ યાલ		૬૫-૬૬	ઓક્ટો નવે ૮૩
એક ઉત્તમ નમુનો			
કથા વિવેચન પ્રતિ	"	૬૮	જન્યુ-૮૪
પત્રચર્યા			
પત્રચર્યા હરિવલ્લભ ભાયાણી		૬૦	એપ્રિલ-૮૩

If what you read herein seem not for you design,
may you atleast have met the mind within the mind.

R.

જયવદન તક્તાવાલા સાર્વજનિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહનદાસ મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૦૬
ના સૌજન્યથી

મુમન શાહ

સ રચનાવાદ સ્વરૂપ અને વિભાવના

૧૧

મુરેશ જોષી

માર્ક્સવાદી અભિગમ

૮

શિરીષ પંચાલ

‘સાહિત્યનો મૃત્યુદંટ’-૨

૨૨

એતદ્ તોતેર

જૂન ઓગષ્ટસરો ચાચોતી વર્ષ સાતચું તંત્રી એરેય જોળી સહતંત્રી શિરીય પંચાલ

એતદ્ ૭૩

એતદ્ ૭૩

વર્ષ સાતમું જૂન યાત્રાશી

તા. ૩૧ સુરેશ બેળા

સહતાત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શી દિ મલ અવેરી રસિક શાહ જયત પારેખ

સ પાદ્મીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને મરનામે કરવો

એતદ્ ૬૨ નહિનાની પદ્મીયે પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ મરવાના સ્થળ

— રસિક શાહ

ખી/૨૪, ખીગનગર, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્માવ પ્રકાશન,

૫૭/૬૭, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનરોડ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે

૩૭, સાગરમતી મોસાયમી, સાગરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયત પારેખ

એ/૨૦, બગલ એસ્ટેટ, મ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટઠોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચ દ્રિકા પચાલ

એચ/૧, અધ્યાપક કુમર, પ્રતાપનગર, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

જયવર્યા ગાંગેના પત્રવ્યવહાર ચ દ્રિકા શિરીષ પચાલને મરનામે કરવો

નિખિલ ખારોડ

૧

ચારે કોર ધૂધવાતો દરિયો
વચ્ચે-હાલકડોલક દ્વીપ
એની ઉપર હુતું એક મંદિર.
ઊછળાઊછળાને મોળાં
અફળાય મંદિરની પગથાર પર
અને પછી વિખેરાય
પાણી સરકી જાય દરિયા તરફ.
એક તરફ નજર નાખો
તો પાણી જ પાણી.
ખીજ તરફ દેખાય કુંગરા
પાણીની પેલે પાર.
ભૂખરા પથ્થરિયાળ કુંગરા
ઊંચા થઈથઈને આકાશને આંખી જાય.
જમીન ફાટી પડી એક દિવસ
અને માટી ફેલાણી પાણીમાં.
ધીમેધીમે પ્રસર્યો દ્વીપ
થોડો સ્થિર થયો.
હયમચાટથી ભાંગી પડ્યું મંદિર.
ધીમેધીમે પાણી ખૂરાયાં.
પ્રસરતો પ્રસરતો દ્વીપ
પહોંચ્યો રંગગ મધી

અને જડાઈ ગયો તળેટીમાં.
 પણ એક છેડો તો છુટો જ રહ્યો.
 મોઝાની થપકી લાગે
 ને થોડો ફરફરે
 ને જમીનના પેટાળમાંથી
 ધસી આવે માટીનો કુવારો.
 આમ કરતા કરતા
 લાંબાતો આલ્યો છુટો છેડો
 અને ઠેલાતું ગયું પાણી.
 ખીજો છેડો વધુ ને વધુ
 જડ થવા માંડ્યો.
 જમીનના થર નીચે દબાયેલું પાણી
 મોઝાની જેમ બિછળવાનો પ્રયત્ન કરે
 પણ કશું ન વળે.
 બહુમાં બહુ ઉપરની ગિયર સપાટ જમીન
 થોડી ઊપમી આવે.
 વધુ ને વધુ પાણીનો જથ્થો
 જમીનની નીચે ભેગો થયે
 તેમ તેમ વધુ ને વધુ દબાણ આવ્યું
 ઠેકઠેકાણે જમીન ઊપમી આવી
 જમીનના બરછટ પોપડામાં જકડાયેલા
 પાણીના થાંભલા ધીમેધીમે ઊભા થયા
 ક્યાંક તો ડુંગરાને પણ આંખી ગયા
 ઠેલાક તો
 ઉપર છવાયેલા ભૂરા અવકાશને
 અડી ગયા.
 ખીજ તરફ છુટો છેડો ફરફરતો
 પાણીને વધુ ને વધુ દૂરભેલતો આલ્યો.

એતદ્ મે ૮૪

આમ તો લાગે સપાટ

પગુ નજીકથી જોઈએ તો હોય ઊંચડખાળડ.

ક્યાંક પગ દેતાં લપસી પડાય

તો ક્યાંક ખૂંપી જાય પગ કાદવમાં.

ચળકતી રેતીના થરમાં ગરકી જાય પગ ક્યાંક

તો ભેજવાળી માટી પગમાં ચોંટી જાય ક્યાંક

હોય ક્યાંક અણીઆળી

ને ક્યાંક તડકામાં ચળકતી.

ખુલ્લા પગે ઊભો રહું તો

પગનાં તળિયાં તતડી ઊઠે

તેની પથ્થરિયાળ ભોમ.

ખોદાખોદ કરતાં

કાળા કે કથ્થાઈ કે ગેરુડા

માટીના લોદાની વચ્ચે

એકાએક હાથ લાગે

કપાયેલ ઝડતું

કોહવાતું ખચાયેલું મૂળિયું

કે સડતું કોરાયેલું થડિયું

કે કાદવના થરમાં દટાયેલાં

ખરડાયેલાં પીળાં પાંદડાં

કે એકલદોકલ બટકેલું તણખલું.

વચ્ચેવચ્ચેથી ફૂટી પડે.

નાનીમોટી અખોલોમાં ધરખાયેલો

વાસી હવાનો રેલો.

ખોદે જ જાઉં ખોદે જ જાઉં ક્યાંક

તો યે હાથ લાગે ફક્ત બરછટ રેતી.

અંદરથી ઊમટી પડેલા કીડીમંકોડા

મોકો મળતાં પગને ચટકયા કરે.

સરકી જતાં અળસિયાં

ઉંદરની લીંડી

ને પોલાં જટકલું સાંડીકડાં
 નીકળી આવે બધું ઠેકઠેકાણેથી
 અચાનક પથર પર કોદાળી અથડાતાં
 ઊડી પડે કરચો
 એકાદ સોંસરવી ધૂસી જાય ડોળામાં
 ને પચકી પડે ડોળો.
 એકાદ ચામડીને છેદીને
 ધસી જાય લોહીની નળીમાં
 બેચાર ટીપા લોહીને બહાર હડમેલતાં
 પરસેવે રેબઝેબ
 હાફતોહાફતો
 ઊઠકીઊઠકીને કરેલા ખડકલા વચ્ચે
 ઊત્તોઊત્તો નજર નાખું આસપાસ
 ને થાય કે હવે શું કરું ?

તરવા ચાલ્યાં ચાંદો

કાનજ પટેલ

તે રાત્રે

ચન્દ્ર ચાલ્યો ગયો

જળ અને લીલોતરીમાં.

સૂરજ દેખાયો ખરો

પણ ઊંડા ધરામાં તળિયે તગતગ ઝીણી ખાપ જેવો.

તે રાત્રે ચન્દ્ર.

તર્યો જળમાં.

ડરાંડરાં આંખ જેવાં હતાં જળાશયો.

તે રાત્રે

ધરતીએ પડખું બદલ્યું નહીં.

વનસ્પતિની નસોમાં

ભર્યો ચાંદા પારો.

ફકડાનો અવાજ સાપજલની જેમ

ઉગમણા અંધાર ગાલમાં ફરી વળ્યો.

તાંબડીમાં

ચળકયા કરી જળચાંદાની રાખ.

થથરી જારી આકાશની.

તારાઓનાં નાચગાન ને

અમે તરાપે બેસી તરવા ચાલ્યાં ચાંદો

આકાશી કમાનથી છૂટે તીર

ને

જળ વીંધાય નહીં.

ભરત નાયક

દીવાલ હોય તેતિંગ એવો આ કાગળ છે
 વેરાયેલી કાગળ પર ચીરોટી,
 તે પર હીરાકણી
 ઉપર ઝીંક જરી કયાક પારો
 એ પર પથરાયાં આગિયાનાં અજવાળાં પણ છે
 કાગળ જો આ મસમોટી એક દીવાલ છે.
 ઉપર છેડે ફાનસ ટમટમ.
 કોર ડાખી સતી રાજબાનો હાથ હાથમાં હાથીદાંતનાં કંકણો.
 ખૂણે ચાર કળાયેલ મોર માથે કબગી છે લીલી વરિયાળીનું શ્રૂમખું
 વચોવચ ચણાયેલો સૂરજ તાબાનો એને બડુનાં કિરણો છે.
 જમણી મેર બિડતી એક પોડી
 જેની પાંખોમાં જડાયેલી બરકતી કોડી
 થનગન આગળ એના ડાબા પગની નાળ ને કાન
 ને ત ગ કોળેલી યોનિ પર ઝીંક તગતગે છે.
 તે દીવાલ આ નાગરેલ વહાણનો ફડફડતો એક સહ છે.
 સહમા ઘણા છેદ ઝીણા છેદેછેદમાં તાંતબા,
 એમા પરપોટા ઝાકળ ધબકે છે
 વહાણ હંકારે ચાર સ્વસ્તિક
 ચારેય શિરે મુગટ છે ઝું
 એમના હાથે છે હુનેસાં ત્રિશૂળ.
 આ ત્રિશૂળની અણીઓ પર હીરાકણી ઝમકે છે
 આમ ફડફડતો ફૂલેલો સહ ચરક્યા કરતો અફાટ રેતીલો

એક પટ છે.

રેતકણિકામાં ઝૂમખા ઝૂમખતાં પારાનાં.

આખાય પટ પર બધે ચળકચળક કાગળની કરચો ઊડ્યા
કરે છે.

પ્રાણુજીવન મહેતા

૧

હું અહીં જીમો અને પડજાયો નો વનમાં ગયો
 વૃક્ષ રહ્યું ત્યાં અને એક જાયો જ મનમાં રહ્યો
 જવાનું છે વેંત જ છેટે અહીંથી, હવે શું કરીશું
 ખચી છે એક આંગળ અમથી, વેદા કેમ ગણીશું
 ખોરડી કાંટે જઈ અટક્યો છે સમય આ અમથો
 પગ ખૂંટ્યા છે જોય મહીં ને હું ક્યાં ગહું ભમતો
 શેરી-સૂતકાર ધર ઓસરી ખીંત-પશીત ભેકાર
 ઓગળતો રેલો જાંબર પર માણે તરફડત એકાર
 આંખ પુરાણી કાળજી ડાળીમાં જુવે જામે અધકાર
 જીઘાડે અંગ જીમો આંગણ વચ્ચે ભણું હું ને હુંકાર
 ચાડિયા માથે બેઠો લક્કડખોદ લે'રથી ચાંચ ધમે
 રેતી ખસતી પગ તળિયેથી (ને) ચાણીખોરમાં જાત વસે

૨

લખી કથા, કાંડા ઉપર તું ઝંટ કરવત મેલ
અખર તો 'કે' બકલે નહીં, ભાસે સધળું ખેલ
અખરખ જેમ બખડે આવરદા ને ખરતું પિંડ
મેંમાથાનો મેળ નહીં ને ગાતા ગીત-ગોવિંદ
પૂંછડી ઉપર બેઠા પરમેશ્વર અતિ ગુણાનુરાગી
પટપટ થ'તી પાંપણ જુએ ખેલ-તમાસો ત્યાગી
લાગે છે કે આ કાયામાં ક્યાંક તો ફૂંપળ ફૂટી
રેત વચાળે પગ ટેકવી શાહમૃગ સૂંધે ફૂંટી
ચાલો ચાલો પાછા પગલે પાછા પાછા વળીયે
પછવાળું પણ પાછળ પીઠ પસવારતુ વારે ધડિયે
દેખીદેખી દુખ્યા દાન સાંભળ્યું તો સંભળાયું નહીં
સમજ ધૂંટી ખરલમાં એમ કે ચપટીભર સમજાયું નહીં

સુરેશ જોષી

(ગતાંકથી ચાલુ)

એમની ચર્ચામાં વાસ્તવવાદનો મુદ્દો મુખ્ય છે અને એને એ રીતે રૂપદ ઉપસાવી પણ આપ્યો છે. એને માર્ક્સવાદી રસમીમાંસાનો પાયાનો જ નહિ પણ એક માત્ર મહત્ત્વનો મુદ્દો ગણવામાં આવે છે એથી ચર્ચામાં ઊણપો રહી જાય છે. દા. ત. માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ Typical પાત્રોને હંમેશા typical સંજોગોમાં જ રજૂ કરવા જોઈએ એવું કહેતા નથી. અને એવા સંજોગોમાં જે પાત્રો આવે તે હંમેશાં typical જ હોવાનાં એવું કહ્યું નથી એ ઉપરાંત જ્યારે જ્યારે વાસ્તવિકતાની વિશ્લેષણ ભાતોને સામાજિક સક્રિયતાના સંદર્ભમાં આલેખવામાં આવતી હોય ત્યારે એમાં સમાજમાથી ઉત્ક્રાન્ત થતાં તત્ત્વોનો સમાવેશ કરવો કે ન કરવો કે એ તત્ત્વોનું એની ક્ષયિષ્ણ અવસ્થામાં આલેખન કરવું પૂરતું થઈ પડે, કે કેમ એ વિશે માર્ક્સ કે એન્ગેલ્સે રૂપદ કશું કહ્યું નથી. સામાજિક સક્રિયતાના આલેખન પરત્વેની આ સન્દિગ્ધતા એ વાસ્તવવાદનો પ્રશ્ન છે. મિત્તા કહીએ પર લખેલા પત્રમાં એન્ગેલ્સ કહે છે કે વાદવિવાદ તે સામાજિક વાસ્તવિકતામાં પ્રવેશી રહેલા તાર્કિક વિરોધોને સૂચવે છે માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ બન્ને અપ્રકટ કે અન્તર્ગત એવાં વલણોને પ્રતિબદ્ધ કળાના લાક્ષણિક પ્રદેશોમાં કલા તરફના ઝોકથી જુદું પાડીને જુએ છે. જર્મન કવિ Freiligrath સાથેના વાદવિવાદમાં માર્ક્સે કહ્યું છે કે કળાકાર ક્રાન્તિકારી પક્ષને જવાબદાર રહે એનો અર્થ એટલો જ કે એ પીડિત શ્રમિક વર્ગના કમિક ઉત્ક્રાન્ત થતા આવતા મહત્ત્વને અભિવ્યક્ત કરે. Georgweertth ની કવિતા વિશેના નિબંધમાં, આમ છતાં, એન્ગેલ્સ કવિના પ્રકટ એવા વલણની પ્રશંસા કરે છે જેને કારણે કળાકાર એક નિઃસ્વાર્થી એથિનિષ્ઠ વ્યક્તિ તરીકે વર્તમાનના ગર્ભમાં રહેલા ભવિષ્યને ઘડી લઈને એના વાચકો સમક્ષ રજૂ કરે છે.

એ બનેનાં કળાનાં મૂલ્યોની ચઢતી-ઊતરતી શ્રેણી વિશેના ખ્યાલો તથા કળાના ટકી રહી શકે એવાં મૂલ્યોનું માકર્સે કરેલું નિરીક્ષણ એમની ચર્ચાના એક ખીન્ન મહત્ત્વના મુદ્દા સાથે સંકળાયેલું છે. એને માકર્સે universally human equivalent of art કહે છે. Sueni નવલકથાની નાયિકાના પાત્રનું વિશ્લેષણ કરતી વેળાએ માકર્સે આ મુદ્દાને સ્પર્શે છે. એ નાયિકાની જીવંતતા એના ધુર્જવા મધ્યમવર્ગીય પરિવેશને ઉલ્લંઘી જાય છે અને લેખક સુધ્ધાં, આમ તો માનવમૂલ્યોનું બોધપ્રધાન અને કઠંગુ ઠંડાચિત્ર આલેખતો હોવા છતાં, એ પાત્રની જીવંતતાને સ્વીકારવાને બાધ્ય થાય છે. વેગળાપણાને ટાળવાની શક્યતા અને સમૃદ્ધ વ્યક્તિમત્તામાં આરોપેલું મૂલ્ય, સફળ નીવડતી સંકલ્પશક્તિ, ઉત્સાહની સાહજિકતા, બૌદ્ધિક અભિનિવેશ આ બધા ગુણોથી એસ્કાઈઝસ અને શેક્સપિયરનાં પાત્રો પણ અનુપ્રાણિત થયેલાં છે.

હેગેલની રસમીમાંસાનું પ્રેરકબળ માકર્સે Comic અને Tragicની જે ચર્ચા કરે છે તેમાં, ગ્રીક કળાના ટકી રહેલા મહિમા વિશેના ચિન્તનમાં, અને એ બનેની વાસ્તવિકતાની વિભાવનાને માટે અનિવાર્ય એવા Typicalના ખ્યાલમાં જણાઈ આવે છે. આમ જર્મન પ્રશિષ્ટ રસમીમાંસા એ એમના પર પ્રભાવ પાડનારું મુખ્ય બળ છે. પણ આપણે એ યાદ રાખવું જોઈએ કે વેગળાપણાના અને એને ટાળવાના પ્રશ્નો વિશેની ચર્ચા તો રૂસો અને આદર્શ રાજ્યની કલ્પના કરતા સમાજવાદીઓનાં લખાણમાં પણ મળી રહે. ઝોલા અને એની પ્રકૃતિવાદી નવલકથા વિશે થયેલો બિંહાપોહ એન્ગેલ્સે વારંતવવાદ વિશે લખેલાં પત્રોની પશ્ચાદ્ભૂમિ પૂરી પાડે છે. પણ એ એકબાજુથી વીગતોનાં સત્યની વાસ્તવિકતાને સ્વીકારે છે તો સાથે સાથે પાત્રોની અને પરિસ્થિતિની લાક્ષણિકતા પર પણ ભાર મૂકે છે. ડિસેમ્બર ૧૩, ૧૮૮૩માં લોરા બાકાર્ગને લખેલા પત્રમાં એ કહે છે કે બાલ્ઝાકની કૃતિમાં ક્રાન્તિ વિશેનો જે બિંહાપોહ છે તેણે ૧૮૧૫ થી ૧૮૪૮ સુધીના ફ્રાન્સના ઇતિહાસને સમજવામાં, ઇતિહાસ વિશેનાં પુસ્તકો કરતાં વધારે મદદ કરી છે. કળાનું પ્રથમ કક્ષાનું અર્થઘટન, ભલે અપૂરતું અને કામચલાઉ, તો Mme Aestael તથા બીજા ફ્રેન્ચ મીમાંસકોએ કરેલું જણાય છે. માર્ક્સ પોતે એક બહુશ્રુત વિદ્વાન હોતો. એણે ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ એની નજીકના સમયના રસકીય સિદ્ધાંતોને તપાસ્યા છે અને આ ચિન્તકો પાસેથી પણ એ બધું શીખ્યો છે. પ્લેટો, એરિસ્ટોટલ અને ડયુરેનની વિચારણા એના બૌદ્ધિક વારસાના મહત્ત્વના અંશો છે.

માર્ક્સવાદી રસમીમાંસાના વિકાસની ભૂમિકા કંઈક આવી છે. આમ છતાં, માર્ક્સ એન્ગેલ્સની રસકીય વિચારણાને એમના જાગૃતિક દૃષ્ટિબિન્દુથી જુદી પાડીને

એર્થ શકાશે નહિ એ પરત્વે રસકીય નહિ એવો સંદર્ભ પણ અત્યંત મહત્વનો હોય છે. હેગેલની રસમીમાંસાનો માર્ક્સના પર મુખ્ય પ્રભાવ ન પડ્યો હોય એમ ગણીએ તોય માર્ક્સને અનુસરતી વિચારણાના મહત્વના વિષયો, નિરીક્ષણો અને અભિપ્રાયોને આડકતરી રીતે હેગેલની ફિલસૂફીએ જ ઘડ્યાં છે, ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને આગળ કરતું જે દાર્શનિક આન્દોલન ૧૮મી સદીના સમયમાં થયું અને જેનો વિકાસ મોન્ટેસ્ક્યુ, રૂમો, વિન્ડહમાન, હર્ડર, ફાન્સના - ચિન્તકો અને હેગેલની Histriosophy દ્વારા થયો અને જે અંગ્રેજ અર્થશાસ્ત્રીઓ અને ફાન્સના ઇતિહાસવિદો સુધી વિસ્તર્યો એના માર્ક્સના પર-પડેલા ઊંડા પ્રભાવની પણ ઉપેક્ષા થઈ શકે નહિ. પ્રગતિ વિશેનો અર્વાચીન ખ્યાલ (જે આદર્શ રાજ્યની કલ્પના તરફ ફેંટાઈ જાય છે) પણ આ સાથે સંબંધ ધરાવનાર રસમીમાંસાને લંગતું નહિ છતાં અગત્યનું પરિબળ છે. ૧૭૭૦ના ક્રાન્તિકારી ગાળા દરમ્યાન આવેલું આ યુરોપમાં પ્રવર્તતું સામાજિક અને રાજકીય સિદ્ધાન્તચર્યાનું વલણ પણ સામૂહિક જીવનમાં ન્યાય અને હડાપણ માટેની અપેક્ષાને માટે પોષક નીવડ્યું છે. પુરાણા ગ્રીસમાં મનુષ્ય અને સમાજ વચ્ચેની સંવાદિતાનું જે સ્વપ્ન જોવામાં આવ્યું હતું તેમાં પણ આવો એક દેખાતો હતો આ બાબતમાં માર્ક્સ વિન્ડહમાન, હોલ્ડરલિન, હેગેલ અને ખ્રીસ્તીઓને અનુસર્યો છે. માર્ક્સનો, વધારે સાચી માનવીય પરિસ્થિતિનો, ખ્યાલ ખાસ તો લલિત્યના સંદર્ભમાં હતો. અહીં માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ લલિત્યમાં માનવજાતિની પ્રગતિ થવાની છે એવું માનનારા ચિન્તકો સાથે સમ્મત હતા.

માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સનો દાર્શનિક, વૈચારિક, અને રસકીય ભૂમિકા પર રોમેન્ટિક સમ્રદાય સાથેનો સંઘર્ષ અવિરત ચાલ્યા કરતો હતો. આમ છતાં, તે જમાનામાં રસમીમાંસા અંગેના વાદવિવાદનો જે દાંચો હતો, પૂર્વપક્ષ અને ઉત્તરપક્ષની જે રીતે માંડણી થતી હતી તેની અમરથી આ બંને પૂરેપૂરા મુક્ત થઈ શક્યા નથી. એમણે નીચેના પ્રશ્નોની જે રીતે માંડણી કરી છે તેમાં આ પ્રભાવ વર્તાઈ આવે છે : (૧) એક પક્ષે કળાકારની સ્વતંત્રતા અને સામે પક્ષે રાષ્ટ્ર, સમાજ અને માનવજાતિ પ્રત્યેની એની જવાબદારીનો પ્રશ્ન (૨) કળાકાર સૌન્દર્યના એકાકી સાધક તરીકે શાશ્વત, સત્યના પૂનર્ગતિ તરીકે અને એની સામે કળાકારની ક્રાન્તિ પરત્વેની પ્રતિબદ્ધતાનો પ્રશ્ન (૩) કળાનું લાક્ષણિક રસકીય કાર્યક્ષેત્ર અને એની સામે જ્ઞાનપરક અને નીતિપરક ક્ષેત્રોનો પ્રશ્ન (૪) એક બાજુથી અનિયંત્રિત, અમર્યાદ વ્યક્તિગત સ્વૈરચિહ્નર અને બીજી બાજુથી કુદરતના નિશ્ચિત નિયમો પરત્વેની કળાની અધીનતાનો પ્રશ્ન. આ બધા પ્રશ્નો અને વિરોધોને માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ ટાળી શક્યા નથી. આમ છતાં, એમની વિચારણાનો

વ્યાપક પ્રભાવ એ સમય પર પડ્યો એ એક જુદો જ મુદ્દો છે -

અત્યાર સુધી આપણે માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે શું શું સ્વીકાર્યું અને આલોચનાત્મક રીતે આત્મસાત્ કર્યું તે જોયું. હવે એમણે શાનો પરિહાર કર્યો એ જોવું પણ જરૂરી છે. એમણે કાઉસ, વાઈઝ અને હેગેલના વસ્તુલક્ષી આદર્શ-વાદના પર પરીક્ષા કે અપરીક્ષા રીતે પ્રહાર કર્યા. સાથે સાથે Kant, Fichte અને શોપેનહૈક સમ્પ્રદાયના આત્મલક્ષી આદર્શવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. કળાખાતર કળાના સિદ્ધાન્તનો પરિહાર કર્યો તો સાથે સાથે ધીછરા બોધવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. રૂપરચનાનું મહત્ત્વ એમણે સ્વીકાર્યું પણ રૂપરચનાવાદનો વિરોધ કર્યો. રસાનુભવમાં અન્તર્ગત રીતે રહેલા પ્રાકૃતિક આવેગને એમણે કદી નકારી કાઢ્યો નહીં પણ માનવી અને પશુમાં સમાન રીતે રહેલી અમુક પ્રકારની રસવૃત્તિની વાત નકારી કાઢી.

એમણે પ્રકટ અપ્રકટ એવા ઘણા આધારો એમની વિચારણાના વિશાળ ક્ષેત્ર માટે લીધા. આથી કોઈ એમ કહી દે કે એ બન્નેએ રસકીય વિચારણાના ઇતિહાસમાં કંઈ કંઈ નથી. આવો પ્રયત્ન પશ્ચિમનાં આ વિષયના વિદ્વાનોએ કર્યો પણ છે. એમણે એમની વિભાવનાઓને હેગેલની વિચારણા તથા ૧૮૫૦ના ફ્રેન્ચ વાસ્તવવાદની સાથે મૂકીને ઝાંખી પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. તો બીજી બાજુના કેટલાક સોવિયેત વિદ્વાનો માર્ક્સની વિચારણાને બેલિન્સ્કી તથા એનાર્થે-વ્હીસ્કીથી અભિન્ન લેખી છે આની પાછળ પ્રામ સામગ્રીનો અર્ધજરતીયન્યાયે વિનિયોગ કરવાનું વલણ રહ્યું છે. માર્ક્સનો વેગળાપણું તથા વેગળાપણાના અભાવની સમસ્યા પરત્વેનો અભિગમ સાવ નવો છે તે એના Histiriosophy-ના નવા ઉપક્રમને કારણે. કેટલાક લોકો કળાને ક્ષીણ થઈ ગયેલી અને મરણોન્મુખ લેખતા હતા પણ સાથે સાથે યાતના સહેલી માનવજાતિ માટે એ જ આશા અને આશ્વાસનરૂપ છે એમ માનતા હતા. આ વિરોધાભાસને માર્ક્સે નવી રીતે મૂક્યો. રસવૃત્તિવાળો માનવી હવે આવશે એવી આગાહી તો કરી શકાય પણ એના આગમનને સમસ્ત માનવજાતિના ક્રાન્તિકારી સામાજિક રાજકીય પરિવર્તનની અપેક્ષા રહે છે એવા નિષ્કર્ષ પર માર્ક્સ આવ્યો હતો. અને કળાકારે પણ વિકલ્પમાંથી પસંદગી કરી લેવાની છે. એકદંડિયા મહેલમાં રહીને પોતાની જાતને એ છેતરવા ઇચ્છે કે સમાજમાં થતાં પરિવર્તનોને સ્વીકારીને ક્રાન્તિકારી પ્રગતિમાં સહભાગી થવાં ઇચ્છે છે ? વાસ્તવવાદના પ્રશ્ને એમણે સંસ્કાર્યો છે. હેગેલના વાસ્તવવાદના ખ્યાલ કરતાં એમનો ખ્યાલ જુદો છે. એમાં ઐતિહાસિક ગતિ ગતિશીલ તત્ત્વોની અભિજ્ઞતા મળે છે. અહીં વિચારણાને કળાગત પસંદગીનું એક અંગ ગણવામાં આવે છે. રસકીય ચેતનાના ઉદ્ભવસ્થાન વિશેનું એમનું

જોઈ શકાશે નહિ એ પરત્વે રસકીય નહિ એવો સંદર્ભ પણ અત્યંત મહત્વનો હોય છે. હેગેલની રસમીમાંસાનો માર્ક્સના પર મુખ્ય પ્રભાવ ન પડ્યો હોય એમ ગણીએ તોય માર્ક્સને અનુસરતી વિચારણાના મહત્વના વિષયો, નિરીક્ષણો અને અભિપ્રાયોને આડકતરી રીતે હેગેલની ફિલસૂફીએ જ ઘડ્યાં છે. ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને આગળ કરતું જે દાર્શનિક આન્દોલન ૧૮મી સદીના સમયમાં થયું અને જેનો વિકાસ મોન્ટેસ્ક્યુ, રૂમો, વિન્કલમાન, હર્ડર, ફાન્સના-ચિન્તકો અને હેગેલની Histriosophy દ્વારા થયો અને જે અંગ્રેજ અર્થશાસ્ત્રીઓ અને ફાન્સના ઇતિહાસવિદો સુધી વિસ્તર્યો એના માર્ક્સના પર પડેલા ઊંડા પ્રભાવની પણ ઉપેક્ષા થઈ શકે નહિ. પ્રગતિ વિશેનો અર્વાચીન ખ્યાલ (જે આદર્શ રાજ્યની કલ્પના તરફ ફેંટાઈ જાય છે) પણ આ સાથે સંબંધ ધરાવનાર રસમીમાંસાને લંગતું નહિ છતાં અગત્યનું પરિણામ છે. ૧૭૭૦ના ક્રાન્તિકારી ગાળા દરમ્યાન આવેલું આ યુરોપમાં પ્રવર્તતું સામાજિક અને રાજકીય સિદ્ધાન્તચર્યાનું વલણ પણ સામૂહિક જીવનમાં ન્યાય અને ડહાપણ માટેની અપેક્ષાને માટે પોષક નીવડ્યું છે. પુરાણા મીસમાં મનુષ્ય અને સમાજ વચ્ચેની સંવાદિતાનું જે સ્વપ્ન જોવામાં આવ્યું હતું તેમાં પણ આવેા એક દેખાતો હતો. આ બાબતમાં માર્ક્સ વિન્કલમાન, હોડરલિન, હેગેલ અને ખીમ્મલોને અનુસર્યો છે. માર્ક્સનો, વધારે સારી માનવીય પરિસ્થિતિનો, ખ્યાલ ખાસ તો લવિષ્યના સંદર્ભમાં હતો. અહીં માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ લવિષ્યમાં માનવજાતિની પ્રગતિ થવાની છે એવું માનનારા ચિન્તકો સાથે સમ્મત હતા.

માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સનો દાર્શનિક, વૈચારિક, અને રસકીય ભૂમિકા પર રોમેન્ટિક સમપ્રદાય સાથેના સંબંધ અવિરત ચાલ્યા કરતો હતો. આમ છતાં, તે જમાનામાં રસમીમાંસા અંગેના વાદવિવાદોને જે ઢાંચો હતો, પૂર્વપક્ષ અને ઉત્તરપક્ષની જે રીતે માંડણી થતી હતી તેની અસરથી આ બંને પૂરેપૂરા મુક્ત થઈ શક્યા નથી. એમણે નીચેના પ્રશ્નોની જે રીતે માંડણી કરી છે તેમાં આ પ્રભાવ વર્તાઈ આવે છે : (૧) એક પક્ષે કળાકારની સ્વતંત્રતા અને સામે પક્ષે રાષ્ટ્ર, સમાજ અને માનવજાતિ પ્રત્યેની એની જવાબદારીનો પ્રશ્ન (૨) કળાકાર સૌન્દર્યના એકાદી સાધક તરીકે શાશ્વત, સત્યના પૂજારી તરીકે અને એની સામે કળાકારની ક્રાન્તિ પરત્વેની પ્રતિબદ્ધતાનો પ્રશ્ન (૩) કળાનું લાક્ષણિક રસકીય કાર્યક્ષેત્ર અને એની સામે જ્ઞાનપરક અને નીતિપરક ક્ષેત્રોનો પ્રશ્ન (૪) એક બાજુથી અનિયંત્રિત, અમર્યાદ વ્યક્તિગત સ્વૈરચિહ્નર અને બીજી બાજુથી કુદરતના નિશ્ચિત નિયમો પરત્વેની કળાની અધીનતાનો પ્રશ્ન. આ બધા પ્રશ્નો અને વિરોધોને માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ ટાળી શક્યા નથી. આમ છતાં, એમની વિચારણાનો

વ્યાપક પ્રભાવ એ સમય પર પડ્યો એ એક જુદો જ મુદ્દો છે -

અત્યાર સુધી આપણે માકર્સ અને એન્ગેલ્સે શું શું સ્વીકાર્યું અને આલોચનાત્મક રીતે આત્મસાત્ કર્યું તે જોયું. હવે એમણે શાનો પરિહાર કર્યો એ જોવું પણ જરૂરી છે. એમણે કાઉસ, વાર્ષઝ અને હેગેલના વસ્તુલક્ષી આદર્શ-વાદના પર પરોક્ષ કે અપરોક્ષ રીતે પ્રહાર કર્યા. સાથે સાથે Kant, Fichte અને રોમેન્ટિક સમ્પ્રદાયના આત્મલક્ષી આદર્શવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. કળાખાતર કળાના સિદ્ધાન્તનો પરિહાર કર્યો તો સાથે સાથે ધીછરા ઓધવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. રૂપરચનાનું મહત્ત્વ એમણે સ્વીકાર્યું પણ રૂપરચનાવાદનો વિરોધ કર્યો. રસાનુભવમાં અન્તર્ગત રીતે રહેલા પ્રાકૃતિક આવેગને એમણે કદી નકારી કાઢ્યો નહીં પણ માનવી અને પશુમાં સમાન રીતે રહેલી અમુક પ્રકારની રસવૃત્તિની વાત નકારી કાઢી.

એમણે પ્રકટ અપ્રકટ એવા ઘણા આધારો એમની વિચારણાના વિશાળ ક્ષેત્ર માટે લીધા. આથી કોઈ એમ કહી દે કે એ બન્નેએ રસકીય વિચારણાના ઇતિહાસમાં કશું કર્યું નથી. આવો પ્રયત્ન પશ્ચિમનાં આ વિષયના વિદ્વાનોએ કર્યો પણ છે. એમણે એમની વિભાવનાઓને હેગેલની વિચારણા તથા ૧૮૫૦ના ફ્રેન્ચ વાસ્તવવાદની સાથે મૂકીને ઝાંખી પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. તો ખીજી બાજુથી કેટલાક સોવિયેત વિદ્વાનો માકર્સની વિચારણાને એલિન્સ્કી તથા ચેર્નાયે-વ્હીસ્કીથી અભિન્ન લેખી છે આની પાછળ પ્રાપ્ત સામગ્રીનો અર્ધજરતીયન્યાયે વિનિયોગ કરવાનું વલણ રહ્યું છે. માકર્સનો વેગળાપણું તથા વેગળાપણાના અભાવની સમસ્યા પરત્વેનો અભિગમ સાવ નવો છે તે એના Histiriosophy-ના નવા ઉપક્રમને કારણે. કેટલાક લોકો કળાને ક્ષીણ થઈ ગયેલી અને મરણોન્મુખ લેખતા હતા પણ સાથે સાથે યાતના સહેલી માનવજાતિ માટે એ જ આશા અને આશ્વાસનરૂપ છે એમ માનતા હતા. આ વિરોધાભાસને માકર્સે નવી રીતે મૂક્યો. રસવૃત્તિવાળો માનવી હવે આવશે એવી આગાહી તો કરી શકાય પણ એના આગમનને સમસ્ત માનવજાતિના ક્રાન્તિકારી સામાજિક રાજકીય પરિવર્તનની અપેક્ષા રહે છે એવા નિષ્કર્ષ પર માકર્સ આવ્યો હતો. અને કળાકારે પણ વિકલ્પમાંથી પસંદગી કરી લેવાની છે. એકદંડિયા મહેલમાં રહીને પોતાની જાતને એ છેતરવા ઇચ્છે કે સમાજમાં થતાં પરિવર્તનોને સ્વીકારીને ક્રાન્તિકારી પ્રગતિમાં સહભાગી થવાં ઇચ્છે છે ? વાસ્તવવાદના પ્રશ્નને એમણે સંસ્કાર્યો છે. હેગેલના વાસ્તવવાદના ખ્યાલ કરતાં એમનો ખ્યાલ જુદો છે. એમાં ઐતિહાસિક ગતિ ગતિશીલ તત્ત્વોની અભિજ્ઞતા મળે છે. અહીં વિચારણાને કળાગત પસંદગીનું એક અંગ ગણવામાં આવે છે. રસકીય ચેતનાના ઉદ્ભવસ્થાન વિશેનું એમનું

અર્થઘટન જુદું છે અને તે ઐતિહાસિક ભૌતિકવાદ તથા તાર્કિક ભૌતિકવાદના સંદર્ભમાં કરવામાં આવ્યું છે. માર્ક્સ માને છે કે સમાજનો વિકાસ ૪૩ બળો દ્વારા થાય છે. સમાજની એક પ્રકારની વ્યવસ્થામાંથી જ તેની વિરોધી વ્યવસ્થા ઊભી થાય છે. અને આગળ જતાં તેમાંથી તેની પણ નવી વિરોધી વ્યવસ્થા ઊભી થાય છે. અર્થવા સ્થિતિ-વિરોધ સમન્વયવાદના પર આ અર્થઘટન આધાર રાખે છે. માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે જે મુખ્ય મુખ્ય મુદ્દાઓ ચર્ચ્યા તેનાથી ઓગણીસમી સદીની રસમીમાંસામાં કેટલાક નવા પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થયા.

એમની રસમીમાંસા એ એક પૂર્ણવિકસિત નવો સિદ્ધાન્ત છે એમ કહેવું વધારે પડતું ગણાશે. પણ એમના વિચારોને પ્રાસંગિક, આકસ્મિક ચિંતન રૂપે ગણીને લેખામાં ન લેવા એ પણ બેજવાબદાર લેખાશે. આ વિશેનાં એમના વિધાનો કેવળ એમની અંગત રુચિ કે પમંદગીના પર આધાર ગણતા નથી આપણે જોઈ ગયા તેમ આ રસકીય વિચારણાને આંતરિક સંગતિ છે જેનું નિયમન સુવિકસિત ફિલસૂફી દ્વારા થયું છે, પરંપરાગત રસમીમાંસાનાં પુસ્તકોમાં જે સમસ્યાઓ ચર્ચાય છે તેનો એમાં સમાવેશ છે, અને એવી એમની ચર્ચા મહત્ત્વની અને પાયાની છે એટલું તો આપણે ભારપૂર્વક કહેવું જોઈએ. એ સાચું કે માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે કેટલીક સમસ્યાઓ વિશે લખ્યું જ નથી એમની રસકીય વિચારણા સર્વાશ્લેષી નથી. એઓ કોઈ આત્યન્તિક પેદાશિ આપતા નથી પણ એ દૃષ્ટિએ મૂલ્યાંકન કરીશું તો એમના કાર્યની સાચી વ્યાખ્યા આપી શકાશે નહિ. એમના પોતાના સમયમાં એમણે કરેલા અર્પણમાં કેટલી મૌલિકતા હતી અને એનો પ્રભાવ લેવિધ્યનાં સિદ્ધાન્તો, આલોચનાઓ અને કલાત્મક સર્જનાત્મકતા પર કેટલા પડ્યો તેને આધારે મિર્ણ્ય લેવાનું ઉચિત ગણાશે એ ધોરણે તપાસીએ તો માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની રસમીમાંસાનું ઐતિહાસિક અને સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ ધણું મહત્ત્વ છે.

અભિજિત વ્યાસ

ફિલ્મ એટલે શું તેની કલ્પના કર્યા વગર કે તેને જાણ્યા વગર ફિલ્મ વિષે એલફેલ લખનારો એક વર્ગ ગુજરાતીમાં તેમ જ ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં બહુ મોટા પ્રમાણમાં અસ્તિત્વ ધરાવે છે. સેંકડોની સંખ્યામાં ફિલ્મ સામયિકો બહાર પડે છે તેમ જ તે લોકોમાં ત્વરિત ગતિએ વંચાય પણ છે. એટલે સહેલામાં સહેલું કાર્ય ફિલ્મી પત્રકારત્વનું થઈ ગયું છે. અને કોઈ પણ માણસ આ માધ્યમને સમજ્યા વગર લખતો થઈ ગયો અને બધા જ પ્રમુખ પત્રોએ આવો વર્ગ પોળ્યો પણ છે. પરિણામે એક હલકી કક્ષાનું ફિલ્મી પત્રકારત્વ (ગેલો જર્નાલીઝમ જેવું કે પછી કદાચ તેનાથી પણ વધારે બદતર) આપણે ત્યાં વ્યાપક સ્તરે પ્રસર્યું. આ બધું જાણવા છતાં તેના દ્વારા લખાતી સામગ્રી જ્યારે વ્યાપક પણ વંચાવા લાગી છે ત્યારે બૌદ્ધિક તેમ જ સાંસ્કારિક માણસને આઘાત આપે છે. ઘણા વખતથી હું એવું માનતો આવ્યો છું કે સિનેમાના ગંભીર માધ્યમ વિષે વાત કરતાં કે લખતાં તેને સમજવું જરૂરી છે. દરેક ફિલ્મી વિવેચકે પહેલાં એ સમજવું જરૂરી છે કે તે ફિલ્મ મેકીંગ આર્ટ સમજે છે કે નહીં? જો તે આ વસ્તુ સમજતો હોય તો જ તેને ફિલ્મો ઉપર વિવેચનો લખવાનો અધિકાર છે. આવું ઘણા વખતથી વિચારતો જ હતો ત્યાં ચિદાનંદ દાસગુપ્તાનું એક પુસ્તક ‘ટોકીંગ એબાઉટ ફિલ્મ’ હાથમાં આવ્યું અને વાંચતાં અનુભવાયું કે આ દેશમાં કોઈકે તો જરૂર એવું છે જ ફિલ્મ જેવા ગંભીર માધ્યમને સમજદારી પૂર્વક અને જવાબદારીથી તેના વિષે વાત કરીને લખે છે. એટલે ફિલ્મમાં રસ લેતાં તમામ લોકોએ, પછી તે પત્રકાર હોય, ટેકનીશિયન હોય, કે દર્શક હોય તેણે આ પુસ્તક જરૂરથી વાંચી અભ્યાસ કરવા જેવું ખરું.

આમ તો ચિદાનંદ દાસગુપ્તા ફિલ્મ અને તેને લગતી વીગતો ઘણા વખતથી લખતા જ હતા. અને આ ક્ષેત્રે તેમણે ઘણું પ્રદાન કરેલું છે. આરંભથી જ

સિનેમા પ્રત્યેની તેમની જાગૃક્ષ્ણએ તેમને સત્યજિત રાય અને અન્યો સાથે મળીને ૧૯૪૭માં કલકત્તા ફિલ્મ સોસાયટી સ્થાપના કરવા પ્રેર્યા હતા. જે ભારતમાં ફિલ્મ સોસાયટીઓના પાયા રૂપ હતી. એમણે પોતે કેટલીક દસ્તાવેજી ફિલ્મો પણ બનાવી છે જેવી કે 'ડાન્સ ઓફ શિવ', 'ખીરજી મહારાજ', 'એકોસ ધી રીવર' અને બંગાળીમાં એક ફિલ્મ 'મિલેત ફેરત' બનાવ્યું છે જે જાગૃક વિવેચકો અને દર્શકોમાં ખૂબ જ ચર્ચાઈ છે. તેમણે 'ઇન્ડિયન ફિલ્મ રીવ્યુ' તેમજ 'ઇન્ડિયન ફિલ્મ કલ્ચર' ઉપર નિબંધો લખી, સંપાદિત કરીને 'ધી કન્સર્વેસ ઓફ ધી સીનેમા' અને 'ઇન્ટર નેશનલ ફિલ્મ ગાર્ડ'ને તેમનું પ્રદાન કર્યું છે. તે ઉપરાંત તેમણે 'મોતેમા ઓવ સત્યજિત રાય' નામનું એક આખું પુસ્તક સત્યજિત રાય જેવા સમર્થ ફિલ્મ દિગ્દર્શકની કલાસૂઝ અને સર્જન પ્રતિભા વિશે પ્રકાશિત કર્યું છે. પ્રસ્તુત પુસ્તક 'ટોકીંગ એઆઉટ ફિલ્મ્સ' એ એ જ માધ્યમને સ્પર્શતા અભ્યાસ લેખોનું એક સંગ્રહ છે જેમાં સારી ફિલ્મ કોને કહેવી ? સ્ક્રીન પ્લે (સીનારીયો) અને સાહિત્યને શું સંબંધ છે ? શું હજી પણ બંગાળી ચલચિત્રો સત્યજિત રાયની અસર તળે છે ? શું હજી પણ ભારતીય સીનેમાનો સુવર્ણયુગ આવશે — એવા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરે છે. અને એ અંગેની સમજપૂર્વકની છણાવટ કરે છે. લેખકે પુસ્તકને ત્રણ વિભાગમાં વિભાજિત કર્યું છે. પહેલા વિભાગમાં લેખકે ભારતીય સિનેમા પરિસ્થિતિ ઉપરનું નિરૂપણ કર્યું છે. જેને, 'ઇન્ડિયન સિનેમા : હાર્ડ એન્ડ લો' શીર્ષક આપવામાં આવ્યું છે. અને તેમાં, 'ધી કલ્ચરલ બેસિસ ઓફ ઇન્ડિયન સીનેમા', 'ઇન ડિકેન્સ ઓફ ધ બેકસ ઓફિસ', 'મ્યુઝીક : ઓપિયમ ઓફ ધી માસીઝ ?' 'ધી ફ્યૂટીવીટી ઓફ ફિલ્મ સેન્સરશીપ', 'બરબા : લીજન્ડ એન્ડ રીઆલીટી', 'સત્યજિત રાય : ફર્સ્ટ ટેન ઇયર્સ', 'બંગાલી સીનેમા : ઇન એન્ડ આઉટ ઓફ ધી રાય અમ્બ્રેલા', 'આર ફિલ્મ સોસાયટી મેસરી ?', અને "ધી ગોલ્ડન એજ ઓફ ઇન્ડિયન સિનેમા : સ્ટીલ ટુ કમ ?", એમ નવ પ્રકરણમાં વહેંચાયેલું છે.

પહેલા જ પ્રકરણમાં તેમણે લખ્યું છે, "ભારતીય ચલચિત્રો, દેશ જેટલો વ્યાપક છે તેટલા જ વ્યાપક રીતે ફેલાયેલાં છે. અને તેનાં ગીતો એક છેડેથી ખીજા છેડા સુધી જવડા છે. પણ આ એવાં ગીતો છે જેમાં પોપ મ્યુઝીકથી શરૂ કરીને પાશ્ચાત્ય જગતની તેમ જ અન્ય ભારતીય લોક સંગીતની અને બધી જ જગતની તરંગોનું મિશ્રણ હોય છે. અને તેના ઉપર ચતાં નૃત્યો નથી હોતાં ભારતીય કે નથી હોતા પાશ્ચાત્ય અને આ બધું એવું તાલમેલિયું છે કે તેમાં નથી હોતું કોઈ ગદ્ય કે નથી હોતું સિનેમા. તેઓ તો ખીજા પ્રકરણમાં લખે છે, "ભારતીય ફિલ્મમાં પાર્શ્વસંગીત ઘોંઘાટથી વિશેષ કંઈ કાર્ય કરતું નથી. પાર્શ્વ

સંગીત એ ફિલ્મને અવાજ દ્વારા એક અસર આપે છે.” લોકગીત અને નૃત્યો વિષે તેઓ લખે છે, “લોકગીત અને લોકનૃત્યો મૃતઃપ્રાય ઘર્ષ રહ્યાં છે. એટલું જ નહીં પણ સમાજની વ્યવસ્થા અને પરિસ્થિતિના બદલાવા સાથે તે સંપૂર્ણપણે ભૂંસાઈ રહ્યાં છે. ભારત એક જ એવો દેશ છે જ્યાં દરેક ફિલ્મમાં ગીત સંગીત હોય છે, પછી ગમે તેવી વાર્તા હોય, હસવાનો પ્રસંગ હોય કે કડુણ હોય, વાસ્તવ-દર્શી હોય કે કાલ્પનિક હોય, સામાજિક હોય કે ધાર્મિક હોય કે રહસ્યમય હોય તે ગીતોથી મઢાયેલા જ હોય છે.” તેમનું ‘બીજું’ નિરીક્ષણ એ છે કે ગીતો દ્વારા અધૂરા અને અણઆવડતવાળા કે ઓછી સૂઝવાળા દિગ્દર્શકો અને કલાકારો દર્શકોનું ધ્યાન ખીજે દોરે છે. (શીર્ષકમાં જ તેને અફીણની ઉપમા આપી છે) સંપૂર્ણપણે સંગીત અને તેજ ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીત પર આધારિત ઉદ્યેશકરની ફિલ્મ ‘કલ્પના’ નો ઉલ્લેખ તે પાર્શ્વ સંગીતની વાત સમજાવતાં કહે છે કે તે એક સંપૂર્ણપણે સમજદારીથી થયેલી તરજીને ફિલ્મના માધ્યમમાં કેવી રીતે બેસાડી છે તે સમજાવે છે. અને પછી લખે છે કે ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતનો સાચો અને સમજદારી ભરેલો ઉપયોગ, પાર્શ્વસંગીતમાં તો એક વિદેશી દિગ્દર્શકે કર્યો છે અને તે જ્યાં રેનવારની ફિલ્મ ‘ધી રીવર’માં, ભારતીય સંગીતનો જે ઉપયોગ ત્યાં થયો છે તેવો અને તેટલો સારો તો ઉદ્યેશકરની ફિલ્મમાં પણ નથી થયો તેને તેઓ સવિસ્તર સમજાવે છે આમાંની કેટલાંક નિરીક્ષણો ખરેખર સૂઝ-માગી લે તેવાં છે. અને લેખકે સત્યજિત રાય, મૃણાલ સેન તેમ જ ઋત્વિક, ઘટકની ફિલ્મો સાથે પંડિત રવિશંકર, અલી અકબરખાન, વિલાયતખાન, વમરાજ, ભાટિયા, અને વિજય રાઘવરાવના સંગીતના અને દિગ્દર્શનનાં સુમેળના તેમ જ અસંગતિઓના અભ્યાસનિઃ દષ્ટાંતો રજૂ કરે છે.

“બુઝા : લીજન્ડ એન્ડ રીઆલીટી’માં તેમણે પ્રમથેશ બુઝાની ફિલ્મો અંગે વિશદ રીતે ચર્ચા કરી છે. પણ લેખક ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની કલાસૂઝનો લાભ મળ્યો હોય તો તે છદ્મ પ્રકરણમાં સત્યજિત રાયની પ્રથમ દશ વર્ષમાં બનેલી ફિલ્મોને પ્રસ્તુત પુસ્તકનું સૌથી મોટું પ્રકરણ આ જ છે અને તેમાં તેમણે સત્યજિત રાયની ફિલ્મો, પથેર પંચાલી, અપરાજિતો, અપુર સંસાર (અપુ ત્રિવેણીના ચલચિત્રો), દેવી, સમાપ્તિ, ચારુલતા, કાપુરુષ અભિજ્ઞાન, જલસાધર, મહાનગર, કાંચનજંઘા અને રવીન્દ્રનાથ ટાગોર એમ તેર ચિત્રો વિશેનો વિશદ અભ્યાસ લેખ છે. તેમાં આવતાં પાત્રો (વાર્તાના તેમ જ ફિલ્મમાં પાઠ ભજવતા કલાકારો એમ બન્નેનો)ના અંગાગી સમાજ અને ટાગોર સાહિત્યમાંની અસરની ચર્ચા કરી છે. એટલું જ નહીં પણ પ્રત્યેક ચલચિત્રને તેના પ્રત્યેક પાત્રોની સાથે ફિલ્મના માધ્યમની અંદર થતાં કાર્યને તપાસ્યાં છે. આ પ્રકરણ આટલું સુંદર થયું છે તેનાં ઘણાં કારણો છે

તેમાંતું એક તો લેખકને સત્યજિત રાય પ્રત્યેનો ઊંડો અભ્યાસ પણ છે. આગળ ક્યું તેમ લેખકે એકલા સત્યજિત રાય ઉપર જ એક આખું પુસ્તક 'સિનેમા આવ સત્યજિત રાય' પ્રકટ કરેલું છે. અન્યથા પણ સમગ્ર પુસ્તકમાં લેખકનો સત્યજિત પ્રત્યેનો અભ્યાસ અને માન લગભગ તમામ પ્રકરણમાં તાદ્દશ થાય છે. તેવી જ રીતે તે પછીના પ્રકરણમાં તે સત્યજિત રાયની બંગાળના ચલચિત્ર-સર્જકો ઉપરની અસરને તપામે છે અને એને અનુષંગે ઋત્વિક ઘટક, મૃણાલ સેન, તપન સિંહા, અન્ય કારને લઈને તેમની ફિલ્મો, તેમના પાત્રો, સંગીત અને દિગ્દર્શનને સત્યજિતના દિગ્દર્શન અને કસબની સાથે સરખાવી કયા કોણ કેવું અનોખાપણું લઈ આવ્યું છે તેનાં તેનાં નિદર્શનો આલેખ્યાં છે. પ્રકરણના આરંભમાં બંગાળ અને તેના સમાજ ઉપર પાશ્ચાત્ય અસરથી રાફ કરીને હિન્દી ફિલ્મમાંના બંગાળીઓનું પ્રદાન અને સામાજિક પરિસ્થિતિઓની સાથે સાથે કલાગત પ્રવૃત્તિઓમાં બંગાળીઓના પ્રદાનની અને તેની અસરોની પણ નોંધ તેમણે એક અભ્યાસીની અદાથી કરી છે.

પુસ્તકનો ખીજો ભાગ 'સ્પીકીંગ ઈન જનરલ' એવા શીર્ષક નીચે 'વોટ ઈઝ એ ગૂડ ફિલ્મ?' 'ધી સ્ટોરી એન્ડ ધી ફિલ્મ' 'ધી સ્ક્રીન પ્લે એન્ડ લીટરેચર,' 'ધી ડોક્યુમેન્ટ્રી : આર્ટ ઓવ પ્રોપેગેન્ડા,' ફિલ્મસ રીમેમ્બર્ડ,' 'સિનેમા ઈન ધી સીકસટીઝ : સમ ટ્રેન્ડસ,' 'નોટ્સ ઓન ગથિયન સિનેમા' એમ સાત પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલો છે.

મોટા ભાગના ઈશકો પોતે જ સાહિત્ય વાંચે છે તેને તેઓ જોવાનું ખૂબ જ પસંદ કરે છે. પણ પછી તેઓ ફિલ્મ અને સાહિત્યની તુલના કરીને સહિત્યને ફિલ્મ કરતાં વધારે સારું ગણવાની કોશિશ કરે છે, હેમલેટ અને ઓથેલોનું ઉદાહરણ આપતાં લેખક લખે છે કે આ બન્ને નાટકો ન્યારે દર્શાવાયાં ત્યારે તેના ઈશકોએ એવું કહ્યું હતું કે ફિલ્મ કરતાં પુસ્તક વાંચતાં વધારે આનંદ આવે છે. અને આમ બનવાનું કારણ લેખકના (અને મારા પણ) મતે એવું છે કે ઈશક તેની સામે રહેલા પુસ્તકને જ ફિલ્મમાં શોધવાની કોશિશ કરે છે. અને તેની સામે ફિલ્મમાં સખળ માધ્યમ દ્વારા થયેલો પ્રયાસ નાકામયાબ બને છે. એટલે લેખક એ વસ્તુ ઉપર ભાર મૂકે છે કે જેમ દરેક ભાષા શીખવી પડે છે તેમ ફિલ્મની ભાષા (Film as a language) પણ સમજવી જરૂરી છે, (p. 112) ફિલ્મમાં બનતી નાની નાની ઘટનાઓ વિષે મોટા ભાગના ઈશકો સખગ નથી હોતા એટલે તેમણે ક્યું છે કે ફિલ્મ એ થ્રી-ડાયમેન્શનલ આર્ટ છે અને તેને તેના પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજવી ખૂબ આવશ્યક છે. આગળ એઓ લખે છે, "The film director does so as much as the novelist or the poet, the painter

or the sculptor. He too must express his feeling for life through a form – the film.” (p. 124). પણ ફિલ્મ દિગ્દર્શક તે ચિત્રકાર કે લેખક જેવો નથી કે અશ કે પેન હાથમાં લેતાં તેનું સર્જન કરી શકે. ફિલ્મ દિગ્દર્શકે ને ઉપરાંત બીજા ધણા ઉપર આધાર રાખવો પડે છે જેથી તે બધાનાં વિવિધ કાર્યો સમજવાની તેનામાં સજ્જતા હોવી જરૂરી છે. સમગ્ર ફિલ્મના સર્જન માટે તેઓ લખે છે, “Physically, Film-making is a group activity. But as creative work, it must be the product of an individual imagination.” (p. 124). પણ આગળ જતાં કહે છે કે દરેક વ્યક્તિને એનું પોતાનું એક vision હોય છે જે વાંચતાં કે જોતાં મગજની આંખ દ્વારા સાકાર થતું હોય છે. “But having an image in your mind and putting it on film are two different things.. (p. 124). એટલે આગળ જતાં કહે છે કે It is not the eye behind camera, but the mind behind the eye that counts (p. 125). (the director wishes to express himself like an author or a composer-p. 112)

‘ધી સ્ક્રીન પ્લે એઝ લીટરેચર’ એ પ્રકરણમાં એમણે સુપ્રસિદ્ધ ફિલ્મ દિગ્દર્શકોની સ્ક્રીનપ્લેની ચર્ચા કરી છે. અને સ્ક્રીનપ્લેનો પણ ઉત્તમ સાહિત્ય તરીકે સ્વીકાર કર્યો છે. આના પ્રતિપાદનમાં લેખકે કેટલાક સ્ક્રીનપ્લેમાંથી ઉદાહરણો આપ્યાં છે. એ પછી આગળ જતાં કેટલીક દસ્તાવેજી ફિલ્મો વિષે વાત કરી છે અને એને પણ ઉદાહરણ સહિત તપાસી છે.

‘ફિલ્મ્સ રીમેમ્બર્ડ’ પ્રકરણમાં લેખકે જોયેલી અને યાદ રહી ગયેલી સારી તેમ જ ખરાબ ફિલ્મોની વાતો છે. આ પ્રકરણ ‘સ્પીકીંગ ઇન જનરલ’ના વિભાગ હેઠળ લેવાને બદલે ત્રીજા વિભાગ ‘ઇન ઓ પર્સનલ વેઈન’માં લીધું હોત તો વધારે યોગ્ય હતું. સમગ્ર પ્રકરણમાં ભારતીય તેમ જ અન્ય ભાષાઓની વિદેશી કલાત્મક અને ચર્ચાર્પદ ફિલ્મો વિશેની માન્યતાઓ નિરૂપાયેલી છે. અલબત્ત ગર્ભા-અણુગર્ભાનાં પૂરતાં કારણો તેમણે આપ્યાં છે છતાં એ આખો નિબંધ એક અંગત નોંધથી વિશેષ નથી, એ પછીનાં પ્રકરણોમાં એમણે સાઈઠના દાયકાની ફિલ્મો વિશે અને રંગિયન સિનેમા વિશેની રસપ્રદ સામગ્રીઓ આપી છે.

ત્રીજો વિભાગ ‘ઇન ઓ પર્સનલ વેઈન’માં બે પ્રકરણ છે. પ્રથમ પ્રકરણ ‘ફોમ એડર્ટાઈઝીંગ ટુ ફિલ્મ્સ’માં બહારાતના માધ્યમમાંથી ફિલ્મના કલાના માધ્યમમાં પ્રવેશવા સર્જક દિગ્દર્શકોની વાત કરી છે જ્યારે ત્રીજા વિભાગના બીજા અને સંકલનના અંતિમ પ્રકરણ ‘ડાન્સ ઓફ શિવ: પોસ્ટ સ્ક્રીપ્ટ ટુ ઓ

ફિલ્મ'માં તેમણે પોતે જ ઉતારેલી દસ્તાવેજી ફિલ્મ 'ડાન્સ ઓન શિવ'ની વિશદ રીતે વાત કરી છે એકંદરે સમગ્ર સંકલનમાં ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની અભ્યાસપૂર્ણ અને ચિંતનશીલ નિરૂપણ માટે ફિલ્મ કલાના ચાહકો તો આ પુસ્તક જરૂરી વાંચનું રહ્યું. વળી ફિલ્મના માધ્યમને સમજવા માટે દર્શકોને પ્રસ્તુત પુસ્તકનો સહારો તો જરૂર મળે જ છે. સરખામણીમાં દર્શકને માટે પોતાની ફિલ્મ અંગેની સમજનો તાત્વિક વિકાસ સાધે તેવું આવું પુસ્તક વસાવવું કદાચ ઓછું પડશે. જોગાજોગ આ જ વર્ષે 'સાઈટ એન્ડ સાઉન્ડ'ને પચાસ વર્ષ પૂરાં થાય છે અને તેનું પણ સુવર્ણ જયંતી સંકલન ડેવીડ વીલ્સને કર્યું છે જે અભ્યાસીએ તો જોવું જ રહ્યું પણ 'જી' ના સંપાદકોએ પણ અવશ્ય જોવું જરૂરી બને છે.

Talking About Films, લેખક : Chidananda Dasgupta,
પ્રકાશક : Orient Longman Limited, કિંમત : Rs. 30/-

સંગીત એ ફિલ્મને અવાજ દ્વારા એક અસર આપે છે.” લોકગીત અને નૃત્યો વિષે તેઓ લખે છે, “લોકગીત અને લોકનૃત્યો મૃતઃપ્રાય થઈ રહ્યાં છે. એટલું જ નહીં પણ સમાજની વ્યવસ્થા અને પરિસ્થિતિના બદલાવા સાથે તે સંપૂર્ણપણે ભૂંસાઈ રહ્યાં છે. ભારત એક જ એવો દેશ છે જ્યાં દરેક ફિલ્મમાં ગીત સંગીત હોય છે, પછી ગમે તેવી વાર્તા હોય, હસવાનો પ્રસંગ હોય કે દુઝણ હોય, વાસ્તવ-દર્શી હોય કે કાલ્પનિક હોય, સામાજિક હોય કે ધાર્મિક હોય કે રહસ્યમય હોય તે ગીતોથી મઢાયેલા જ હોય છે.” તેમનું ‘બીજું’ નિરીક્ષણ એ છે કે ગીતો દ્વારા અધૂરા અને અણુઆવડતવાળા કે ઓછી સૂઝવાળા દિગ્દર્શકો અને કલાકારો દર્શકોનું ધ્યાન ખીંચે દોરે છે. (શીર્ષકમાં જ તેને અકીણની ઉપમા આપી છે) સંપૂર્ણપણે સંગીત અને તેજ ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીત પર આધારિત ઉદ્યશંકરની ફિલ્મ ‘કલ્પના’ નો ઉલ્લેખ તે પાર્શ્વ સંગીતની વાત સમજાવતાં કહે છે કે તે એક સંપૂર્ણપણે સમજદારીથી થયેલી તરખોને ફિલ્મના માધ્યમમાં કેવી રીતે બેસાડી છે તે સમજાવે છે. અને પછી લખે છે કે ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતનો સાચો અને સમજદારી ભરેલો ઉપયોગ, પાર્શ્વ સંગીતમાં તો એક વિદેશી દિગ્દર્શકે કર્યો છે અને તે જ્યાં રેનવારની ફિલ્મ ‘ધી રીવર’માં, ભારતીય સંગીતનો જે ઉપયોગ ત્યાં થયો છે તેવો અને તેટલો સારો તો ઉદ્યશંકરની ફિલ્મમાં પણ નથી થયો તેને તેઓ સવિસ્તર સમજાવે છે આમાંનાં કેટલાંક નિરીક્ષણો ખરેખર સૂઝ માગી લે તેવાં છે. અને લેખકે સત્યજિત રાય, મૃણાલ સેન તેમ જ ઋત્વિક ઘટકની ફિલ્મો સાથે પંડિત રવિશંકર, અલી અકબરખાન, વિલાયતખાન, વનશેજ ભાટિયા, અને વિજય રાઘવરાવના સંગીતના અને દિગ્દર્શનનાં સુમેળના તેમ જ અસંગતિઓના અભ્યાસનિષ્ઠ દષ્ટાંતો રજૂ કરે છે.

અનુઆ : લીજન્ડ એન્ડ રીઆલીટી’માં તેમણે પ્રમથેશ બુરુઆની ફિલ્મો અંગે વિશદ રીતે ચર્ચા કરી છે. પણ લેખક ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની કલાસૂઝનો લાભ મળ્યો હોય તો તે છટ્ટા પ્રકરણમાં સત્યજિત રાયની પ્રથમ દશ વર્ષમાં બનેલી ફિલ્મોને. પ્રસ્તુત પુસ્તકનું સૌથી મોટું પ્રકરણ આ જ છે અને તેમાં તેમણે સત્યજિત રાયની ફિલ્મો, પથેર પંચાલી, અપરાજિતો, અપુર સંસાર (અપુ ત્રિવેણીના ચલચિત્રો), દેવી, સમાપ્તિ, ચારુલતા, કાપુરુષ અભિજ્ઞાન, જલસાધર, મહાનગર, કાંચનજંઘા અને રવીન્દ્રનાથ ટાગોર એમ તેર ચિત્રો વિશેનો વિશદ અભ્યાસ લેખ છે તેમાં આવતાં પાત્રો (વાર્તાના તેમ જ ફિલ્મમાં પાઠ ભજવતા કલાકારો એમ બંનેનો)ના બંગાળી સમાજ અને ટાગોર સાહિત્યમાંની અસરની ચર્ચા કરી છે.. એટલું જ નહીં પણ પ્રત્યેક ચલચિત્રને તેના પ્રત્યેક પાત્રોની સાથે ફિલ્મના માધ્યમની અંદર થતાં કાર્યને તપાસ્યાં છે. આ પ્રકરણ આટલું સુંદર થયું છે તેનાં ઘણાં કારણો છે

તેમાંનું એક તો લેખકને સત્યજિત રાય પ્રત્યેનો ઊંડો અભ્યાસ પણ છે. આગળ કથું તેમ લેખકે એકલા સત્યજિત રાય ઉપર જ એક આખું પુસ્તક ‘સિનેમા ઓવ સત્યજિત રાય’ પ્રકટ કરેલું છે. અન્યથા પણ સમગ્ર પુસ્તકમાં લેખકનો સત્યજિત પ્રત્યેનો અભ્યાસ અને માન લગભગ તમામ પ્રકરણમાં તાદૃશ થાય છે. તેવી જ રીતે તે પછીના પ્રકરણમાં તે સત્યજિત રાયની અંગાળના ચલચિત્ર-સર્જકો ઉપરની અસરને તપામે છે અને એને અનુષંગે ઋત્વિક ઘટક, મૃણાલ સેન, તપન સિંહા, અજય દારને લઈને તેમની ફિલ્મો, તેમના પાત્રો, સંગીત અને દિગ્દર્શનને સત્યજિતના દિગ્દર્શન અને કસબની સાથે સરખાવી ક્યાં કોણ કેવું અનોખાપણું લઈ આવ્યું છે તેનાં તેનાં નિદર્શનો આલેખ્યાં છે. પ્રકરણના આરંભમાં અંગાળ અને તેના સમાજ ઉપર પાશ્ચાત્ય અસરથી શરૂ કરીને હિન્દી ફિલ્મમાંના અંગાળીઓનું પ્રદાન અને સામાજિક પરિસ્થિતિઓની સાથે સાથે કલાગત પ્રવૃત્તિઓમાં અંગાળીઓના પ્રદાનની અને તેની અસરોની પણ નોંધ તેમણે એક અભ્યાસીની અદાથી કરી છે.

પુસ્તકનો બીજો ભાગ ‘સ્પીટીંગ ઈન જનરલ’ એવા શીર્ષક નીચે ‘વોટ ઈઝ એ ગૂડ ફિલ્મ ? ‘ધી સ્ટોરી એન્ડ ધી ફિલ્મ’ ‘ધી રફીન પ્લે એન્ડ લીટરેચર,’ ‘ધી ડોક્યુમેન્ટ્રી : આર્ટ ઓવ પ્રોપેગેન્ડા,’ ફિલ્મ સરીમેમ્પર્ડ,’ ‘સિનેમા ઈન ધી સીકસટીઝ : સમ ટ્રેન્ડસ,’ ‘નોટ્સ ઓન રશિયન સિનેમા’ એમ સાત પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલો છે.

મોટા ભાગના દર્શકો પોતે જે સાહિત્ય વાંચે છે તેને તેઓ જોવાનું ખૂબ જ પસંદ કરે છે. પણ પછી તેઓ ફિલ્મ અને સાહિત્યની તુલના કરીને સાહિત્યને ફિલ્મ કરતાં વધારે સારું ગણવાની કોશિશ કરે છે, હેમલેટ અને ઓથેલોનું ઉદાહરણ આપતાં લેખક લખે છે કે આ બંને નાટકો જ્યારે દર્શાવાયાં ત્યારે તેના દર્શકોએ એવું કહ્યું હતું કે ફિલ્મ કરતાં પુસ્તક વાંચતાં વધારે આનંદ આવે છે. અને આમ બનવાનું કારણ લેખકના (અને મારા પણ) મતે એવું છે કે દર્શક તેની સામે રહેલા પુસ્તકને જ ફિલ્મમાં શોધવાની કોશિશ કરે છે. અને તેની સામે ફિલ્મમાં સખળ માધ્યમ દ્વારા થયેલો પ્રયાસ નાકામયાબ બને છે. એટલે લેખક એ વસ્તુ ઉપર ભાર મૂકે છે કે જેમ દરેક ભાષા શીખવી પડે છે તેમ ફિલ્મની ભાષા (Film as a language) પણ સમજવી જરૂરી છે, (p 112) ફિલ્મમાં બનતી નાની નાની ઘટનાઓ વિષે મોટા ભાગના દર્શકો સખગ નથી હોતા એટલે તેમણે કથું છે કે ફિલ્મ એ ધી ડાયમેન્શનલ આર્ટ છે અને તેને તેના પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજવી ખૂબ આવશ્યક છે. આગળ એઓ લખે છે, “The film director does so as much as the novelist or the poet, the painter

or the sculptor. He too must express his feeling for life through a form – the film.” (p. 124). પણ ફિલ્મ દિગ્દર્શક તે ચિત્રકાર કે લેખક જેવો નથી કે અંશ કે પેન હાથમાં લેતાં તેનું સર્જન કરી શકે. ફિલ્મ દિગ્દર્શકે તે ઉપરાંત બીજા ધણા ઉપર આધાર રાખવો પડે છે જેથી તે બધાનાં વિવિધ કાર્યો સમજવાની તેનામાં સળગતા હોવી જરૂરી છે. સમગ્ર ફિલ્મના સર્જન માટે તેઓ લખે છે, “Physically, Film-making is a group activity. But as creative work, it must be the product of an individual imagination.” (p. 124). પણ આગળ જતાં કહે છે કે દરેક વ્યક્તિને એનું ‘પોતાનું’ એક vision હોય છે જે વાંચતાં કે જોતાં મગજની આંખ દ્વારા સાકાર થતું હોય છે. “But having an image in your mind and putting it on film are two different things. (p. 124). એટલે આગળ જતાં કહે છે કે It is not the eye behind camera, but the mind behind the eye that counts (p. 125). (the director wishes to express himself like an author or a composer—p. 112)

‘ધી સ્ક્રીન પ્લે એઝ લીટરેચર’ એ પ્રકરણમાં એમણે સુપ્રસિદ્ધ ફિલ્મ દિગ્દર્શકોની સ્ક્રીનપ્લેની ચર્ચા કરી છે. અને સ્ક્રીનપ્લેનો પણ ઉત્તમ સાહિત્ય તરીકે સ્વીકાર કર્યો છે. આના પ્રતિપાદનમાં લેખકે કેટલાક સ્ક્રીનપ્લેમાંથી ઉદાહરણો આપ્યાં છે. એ પછી આગળ જતાં કેટલીક દસ્તાવેજી ફિલ્મો વિષે વાત કરી છે અને એને પણ ઉદાહરણ સહિત તપાસી છે.

‘ફિલ્મ્સ રીમેમ્બર્ડ’ પ્રકરણમાં લેખકે જોયેલી અને યાદ રહી ગયેલી સારી તેમ જ ખરાબ ફિલ્મોની વાતો છે. આ પ્રકરણ ‘સ્પીકીંગ ઇન જનરલ’ના વિભાગ હેઠળ લેવાને બદલે ત્રીજા વિભાગ ‘ઇન ઓ પર્સનલ વેઈન’માં લીધું હોત તો વધારે યોગ્ય હતું. સમગ્ર પ્રકરણમાં ભારતીય તેમ જ અન્ય ભાષાઓની વિદેશી કલાત્મક અને ચર્ચાર્પદ ફિલ્મો વિશેની માન્યતાઓ નિરૂપાયેલી છે. અલગત ગમા-અણગમાનાં પુરતાં કારણો તેમણે આપ્યાં છે. છતાં એ આખો નિબંધ એક અંગત નોંધથી વિશેષ નથી, એ પછીનાં પ્રકરણોમાં એમણે સાઈઠના દાયકાની ફિલ્મો વિશે અને રગિયન સિનેમા વિશેની રસપ્રદ સામગ્રીઓ આપી છે.

ત્રીજો વિભાગ ‘ઇન ઓ પર્સનલ વેઈન’માં એ પ્રકરણ છે. પ્રથમ પ્રકરણ ‘ફોમ એડર્વટાઈઝીંગ ટુ ફિલ્મ્સ’માં જાહેરાતના માધ્યમમાંથી ફિલ્મના કલાના માધ્યમમાં પ્રવેગલા સર્જક દિગ્દર્શકોની વાત કરી છે બ્યારે ત્રીજા વિભાગના બીજા અને સંકલનના અંતિમ પ્રકરણ ‘ડાન્સ ઓફ શિવ: પોસ્ટ સ્ક્રીપ્ટ ટુ ઓ

ફિલ્મ'માં તેમણે પોતે જ ઉતારેલી દસ્તાવેજી ફિલ્મ 'ડોન્સ એબાવ શિવ'ની વિશદ રીતે વાત કરી છે. એકંદરે સમગ્ર સંકલનમાં ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની અભ્યાસપૂર્ણ અને ચિંતનશીલ નિરૂપણ માટે ફિલ્મ કલાના ચાહકો તો આ પુસ્તક જરૂરી વાંચન રહ્યું. વળી ફિલ્મના માધ્યમને સમજવા માટે દર્શકોને પ્રસ્તુત પુસ્તકનો સહારો તો જરૂર મળે જ છે સરખામણીમાં દર્શકોને માટે પોતાની ફિલ્મ અંગેની સમજનો તાત્વિક વિકાસ સાધે તેવું આવું પુસ્તક વસાવવું કદાચ ઓછું પડશે. ભોગાભોગ આ જ વર્ષે 'સાઈટ એન્ડ સાઉન્ડ'ને પચાસ વર્ષ પૂરા થાય છે અને તેનું પણ સુવર્ણ જયંતી સંકલન ડેવીડ વીલ્સને કર્યું છે જે અભ્યાસીએ તો જોવું જ રહ્યું પણ 'જી' ના સંપાદકોએ પણ અવશ્ય જોવું જરૂરી બને છે.

Talking About Films, લેખક : Chidananda Dasgupta,
પ્રકાશક : Orient Longman Limited, કિંમત : Rs. 30/-.

હરિવલ્લભ ભાયાણી

અધ્યયન-અધ્યાપન તથા આસ્વાદ-વિવેચનના નિમિત્તે મધ્યકાલીન ગુજરાતી-હિંદી વગેરેના (તેમ જ પ્રાચીન સંસ્કૃત-પ્રાકૃતના) સાહિત્ય સાથે આપણે ઘણા લાંબા સમયથી કામ પાડતા આવ્યા છીએ, પણ એ સાહિત્યના ભાવનના કેટલાક પાયાના પ્રશ્નોને આપણે જાંડાણથી તપાસ્યા નથી. એવો એક પ્રશ્ન તે પ્રાચીન-મધ્યકાલીન ભક્તિકવિતાનો આસ્વાદ — એટલે કે અર્વાચીન સાહિત્ય વડે જેની રુચિ ઘડાઈ છે, જે આધુનિક સાહિત્યિક સંવેદનપટુતા ધરાવે છે તેવા ભાવકનો એ કવિતાનો આસ્વાદ.

એક તરફ છે ‘વસંતવિલાસ’, ભાલણનું ‘કાદંબરી આખ્યાન’, ‘માધવા-નલ-કામકંઠલા’, ‘દેહલા-મારુ’ ‘કાન્હડદે પ્રમંધ’ વગેરે, તો બીજી તરફ છે મીરાં ને નરસિંહનાં પદો, પ્રેમાનંદ ને ભાલણના દશમ સ્કંધ (કે ‘સુરસાગર’ મૂળ ભાગવતનો દશમ સ્કંધ) વગેરે. આમાંથી પાછલા પ્રકારની કૃતિઓની વિતાને કેવળ લૌકિક કે સાંસારિક અર્થ ને ભાવની કવિતા લેખે જ માણવી જોઈએ? આગલા પ્રકારની કૃતિઓની જેમ જ તેમને પણ તેમાં પ્રનીત થતાં સંવિધાન, રચનારીતિ, ભાષાનો વિનિયોગ, છંદ-લય-અલંકારની વિધાયકતા વગેરે અનુસાર માત્ર એમને આધારે જ મૂલવવી? તેમના ધાર્મિક તત્ત્વ ને, ભક્તિભાવને, ઔપ-દેશિકતાને ઓહું કે આગંતુક માનીને અવગણવાં? એવા અભિગમથી તપાસતાં એ કૃતિઓનો સમગ્રપણે તેમની રચનાનો હિસાબ બરાબર આપી શકાશે? એ દૃષ્ટિએ એમના કવિઓને ન્યાયપૂર્વક મૂલવી શકીશું?

આ પ્રશ્નોના ઉત્તર જેઓ હામાં આપે છે, તેમને જે થોડીક ગંભીર મુશ્કેલીઓનો (કદાચ અપરિહાર્ય મુશ્કેલીઓનો) સામનો કરવાનું અનિવાર્ય બને છે. તે વિશે તેમણે ઘટતી ચિંતા કરી હોવાનું દેખાતું નથી.

એક તો કવિઓએ પોતે જ વારંવાર અને તદ્દન સ્પષ્ટપણે કહેલું છે કે આ રચનાઓ વડે અમે હરિગુણ ગાઈએ છીએ, ભક્તિ કરીએ છીએ. એ ધર્મ-

સાધન કે મોક્ષસાધન છે. વળી 'ગાય, ચીમે ને સાંભળે એનો હજો 'વૈકુંઠવાસ' એવી ફળશ્રુતિ પણ અનેકવાર મળે છે. દ્વંદ્વમાં રચના ગમે તેટલી કાવ્યાત્મક હોય તો પણ કવિને માટે અહીં કાવ્યકરણ મુખ્યપણે સાધ્ય નથી, પણ કોઈ વધુ મહત્વના ઈતર સાધ્યનું સાધન છે. આ હકીકતને જો આપણે અવગણીએ તો કવિની સમગ્ર કે પ્રામાણિકતા વિશે શંકા કરવાનું અનિવાર્ય બને.

ખીજું, ઉપર્યુક્ત સાહિત્યની અનેક રચનાઓને અને તે તે કૃતિના ગણન-પાત્ર અંશોને અકવિતાની કે ટિમાં ધકેલી દેવાની પરિસ્થિતિ સર્જાય છે. કાવ્ય-કરણ મુખ્ય સાધ્ય હોય, અને એ સાધન હોય—એ બંનેનાં પરિણામ સહેજે જુદાં જુદાં હોવાનાં કાવ્યાત્મકતાની એકમાત્ર દષ્ટિએ જોનાં કોઈ પણ ધર્માશ્રિત રચનાના વધતા ઓછા અંશો પ્રયોજન વગરના બની જાય છે અને અનેક રથો કવિ કેવળ પદ્યકાર બની એમતો હોવાનું માનવું પડે છે પ્રેમાનંદ, નરસિંહ મીરાં વિદ્યાપતિ, સૂર વગેરેની ધણીખરી રચનાઓ માટે આ સંકટ ઊભું થશે.

ત્રીજી મુશ્કેલી વધુ ગંભીર છે. એક ઉદાહરણથી તેને સ્પષ્ટ કરું. ભાગવત પુરાણમાંનું અને ભાગવતમૂલક રચનાઓમાં નું કૃષ્ણ અને ગોપીઓ વચ્ચેના અનુરાગનું નિરૂપણ લઈએ આને જો કેવળ લૌકિક નાયકનાયિકાની રતિ તરીકે, શૃંગાર રસના નિરૂપણ તરીકે ઘટાવીએ આ વાદીએ, તો આમાં (૧) પરકીયાપ્રેમ અને (૨) એક સાથે અનેક શૃંગાર રસના નિરૂપણ તરીકે નાયિકાઓ જોડે એક નાયકની રતિ એવ એ ગંભીર દોષોની અવધિતિ આવી પડે છે 'ગીતોવિદ'નું કાવ્યતત્ત્વ નિઃશંક ધણી બીચી કોટિનું છે, પણ એને સમગ્ર કૃતિ તરીકે લેતા, આ પાયાની હકીકતોને કૃતિના ભાવન સાથે કશી લેવાદેવા નથી એમ માની નહીં શકાય. તે તે દલાકૃતિને પોતપોતાની રીતે વિવચના પ્રત્યેક પાસાની સંભાળ લેની જ પડે છે કૃષ્ણને પરમાત્મા તરીકે લઈએ, પ્રતીકાત્મક અર્ધ્વઘટન કરીએ, 'લીલા' તરીકે ઘટાવીએ, લૌકિક નાયક-નાયિકાના પ્રેમોપચારમાં સીમિત ન કરીએ, અને એમ કાવ્ય કેવળ રમણીયતાની અનુશ્રુતિ જ નહીં, પણ ઈતર પ્રયોજનોને સાધનું હોવાનું ચીકારીએ, તો જ કૃષ્ણ અને ગોપીઓના પ્રેમવિષયક એ રચનાઓનો સતોપકારક ખુલામો પ્રાપ્ત થાય.

મધ્યકાલીન ધાર્મિક કવિતાને અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય પરંપરાના કલા અને સાહિત્યના માપદંડે લાગુ પાડનાં જે જે ફલિત થતું હોય તેમની તત્ત્વસ્પર્શી વિચારણા કર્યા વગર, એ કવિતાની પ્રશંસા કે નિંદા કરીએ તેનું કેટલું મૂલ્ય ?

તંત્રીશ્રી,

એતદ્દનો અડસઠમો અંક વાંચીને અમારી કેટલીક ભ્રમણાઓ ભાંગી પડી. વાંચ્યા પછી, વિચાર્યા પછી થેયું કે નિર્બ્રાન્તિ થવા કરતાં ભ્રમણામાં રહેવું વધુ સારું હોય છે. નાહક જીવ બાળવો અને આ જીવ બાળવામાં પણ અમારા જેવાને કોઈ સાથે ન આપે. અમે અત્યાર સુધી ખામોશ રહ્યા. અમને એમ કે ગુજરાતી સાહિત્યના કુશળક્ષેમની જવાબદારી અમારા એકલાની તો નથી જ પણ ત્રણ મહિના સુધી અમે અનુભવેલી વેદના કોઈ કરતાં કોઈએ જણાવી નહીં એટલે અમારી આંતરડી કકળી ઊઠી.

ગુજરાતના આધુનિક સાહિત્યવિવેચકો આગલી પેઢીના સર્ગક-વિવેચકોને ભાંડવામાંથી ઊંચા આવતા નથી એટલે અમે માની લીધું હતું કે આ આધુનિક વિવેચકોએ પોતાના ઉત્તમ આદર્શો-ધોરણો ઊભાં કર્યા હશે. પણ આ આદર્શો કેટલા તો ઉત્તમ છે એનો એક નમૂનો આપના સામાયિકના આ અંકમાં શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટલિખિત 'નવલકથામાં વસ્તુસામગ્રીનો વિનિયોગ' લેખ પૂરો પાડે છે.

અમે ભોળે ભાવે એમ માનતા હતા કે કદાચ કોઈ વિવેચક અંગ્રેજી ભાષામાં અનૂદિત થયેલા લેખોના અનુવાદો પોતાના નામે છપાવી નાખવાની હિંમત કરે, કારણ કે મોટા ભાગના વાચકો અંગ્રેજી વાંચતા નથી, અંગ્રેજી પુસ્તકો અમને હાથવગાં હોતાં નથી પણ શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે તો ખુબ જ પ્રગલ્ભતાપૂર્વક પોતાના લેખમાં શ્રી જયંત કોઠારીના 'ઉપક્રમ'(૧૯૧૯) પુસ્તકમાંથી બેઠા ઉતારા કર્યા છે કદાચ શ્રી બ્રહ્મભટ્ટે 'એમ માનતા હોય કે જયંત કોઠારી તો મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં અત્યારે ગણાડૂં છે, એટલે 'એતદ્' જેવું સામાયિક તેઓ નહીં વાંચતા હોય; અને એટલે આ પરાક્રમ કરવામાં કશો વાધો નથી.

આપના વાચકોને અને આપશ્રાંતે આવા થોડા નમૂનાઓ જાણવામાં રસ પડશે એમ માનીને સાદર કરીએ છીએ :

'નવલકથાનું ઉપાદાન આપણી આજુબાજુની વાસ્તવિકતા છે.' ('ઉપક્રમ', પૃ. ૧૦૩)

આ વાક્ય તો પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે એવું ને એવું મૂકી દીધું છે. (એતદ્, ડિસે. ૮૩. પૃ. ૨૩ છેલ્લેથી ત્રીજી લીટી)

ધારો કે આ પ્રકારના વાક્યને સર્વસામાન્ય પ્રકારનું ગણી શકીએ અને આગળ વધીએ -

‘કોઈ પેટલીકર ‘યુગનાં એધાણ’ નિરૂપવા એસે ત્યારે સામાજિક કાર્યકરનો પોતાનો સ્વાંગ નીચે ન મૂકે અને પાત્રોનાં જીવનને સર્જક-પ્રતિભાથી પ્રકાશિત કરવાને બદલે વીગતપ્રચુરતાથી એ પાત્રોના હેતુને જીવનકાર્યોને સમજાવવા એસે ત્યારે તેઓ જાપાળવી વાસ્તવિકતાથી ખાસ આગળ નથી વધતા.’ (‘ઉપક્રમ’, પૃ. ૧૦૩)

શ્રી જયંત કોઠારીની આ અભિવ્યક્તિને કેવો પ્રાસાદિક વળાંક પ્રાપ્ત થયો છે તે હવે જુઓ :

‘ધંધર પેટલીકર ‘યુગનાં એધાણ’ નિરૂપતી વખતે પોતાનો સામાજિક કાર્યકરનો સ્વાંગ છટાવી પાત્રોનાં જીવનને સર્જનાત્મક શક્તિથી જીવંત બનાવવાને બદલે બિનજરૂરી વીગતપ્રચુરતાથી પાત્રોના હેતુઓ અને જીવનકાર્યોને સમજાવવા એસે ત્યારે તેઓ જાપાળવી વાસ્તવિકતાથી ખાસ આગળ નથી વધતા.’ (એતદ્, પૃ. ૨૦, પેરેગ્રાફ ૨, પંક્તિ ૫)

જયંત કોઠારીએ ‘યુગના એધાણ’ પછી ‘લીલુડી ધરતી’ અને ‘શેવાળની શતદલ’ની જે ચર્ચા કરી તેને શ્રી બ્રહ્મલદ્દ ઠેકી ગયા છે -

‘પણ નંદપરા ગામના લોકો પર ગુજરાએલા સિતમની વાત તો આપણે જાપામા વાંચી હતી છતાં કોઈ દલાલ ‘પાદરનાં તીરથ’માં માનવહૃદયને સમજવાની પોતાની વિશિષ્ટ સૂઝથી અને છતાં બૌદ્ધિક તટસ્થતાથી એનું વર્ણન કરે છે ત્યારે એ સૃષ્ટિનું કંઈક જુદું જ દર્શન અને દર્શનની પ્રતીતિ આપણામાં જન્મે છે એ કેમ ભૂલી જઈએ? કાનજી અને જીડી કે કાળુ અને રાજુ કંઈ આપણે માટે સાવ અપરિચિત નહોતા; પણ પન્નાલાલ એમના જીવનનો સંવેદનસ દર્લ ‘મળેલા જીવ’ અને ‘માનવીની લવાઈ’માં જે રીતે ઉપસાવી આપે છે, એ રીતે તો આપણે એમને ઓળખ્યાં નહોતાં જ.’ (‘ઉપક્રમ’, પૃ. ૧૦૪)

હવે ભેદ દ્યો ચમત્કાર -

‘નંદપરા ગામના લોકો પર ગુજરાવામાં આવેલા અત્યાચારની વાત આપણે જાપામાં વાંચી હોય છતાં જયંતિ દલાલ ‘પાદરનાં તીરથ’માં માનવહૃદયને સમજવાની પોતાની કોઠાસૂઝથી અને સર્જક-તાટસ્થથી એનું વર્ણન કરે છે ત્યારે એ સૃષ્ટિનું આપણે કંઈક જુદું જ દર્શન કરી શકીએ છીએ. કાળુ અને રાજુ આપણને સાવ અપરિચિત તો નહોતાં જ, છતાં પન્નાલાલ પટેલે એમના જીવનનો સંવેદનસ દર્લ ‘માનવીની લવાઈ’માં જે રીતે ઉપસાવી આપ્યો છે એ રીતે તો આપણે એમને ઓળખતાં નહોતાં જ.’ (એતદ્, પૃ. ૨૨, પેરેગ્રાફ ૨, પંક્તિ ૬થી)

હરિવલ્લભ ભાયાળી

અધ્યયન-અધ્યાપન તથા આસ્વાદ-વિવેચનના નિમિત્તે મધ્યકાલીન ગુજરાતી હિંદી વગેરેના (તેમ જ પ્રાચીન સંસ્કૃત-પ્રાકૃતના) સાહિત્ય સાથે આપણે ઘણા લાંબા સમયથી કામ પાડતા આવ્યા છીએ, પણ એ સાહિત્યના ભાવનના કેટલાક પાયાના પ્રશ્નોને આપણે ઊંડાણથી તપાસ્યા નથી. એવો એક પ્રશ્ન તે પ્રાચીન-મધ્યકાલીન ભક્તિકવિતાનો આસ્વાદ — એટલે કે અર્વાચીન સાહિત્ય વડે જેની કુચિ ઘડાઈ છે, જે આધુનિક સાહિત્યિક સંવેદનપટુતા ધરાવે છે તેવા ભાવકનો એ કવિતાનો આસ્વાદ.

એક તરફ છે ‘વસંતવિલાસ’, ભાવણનું ‘કાદંબરી આખ્યાન’, ‘માધરા-નલ-કામકંઠલા’, ‘દોલા-મારુ’ ‘કાન્હડે પ્રાંધ’ વગેરે, તો બીજી તરફ છે મીરાં ને નરસિંહનાં પદો, પ્રેમાનંદ ને ભાવણના દશમ સ્કંધ (કે ‘સૂરસાગર’ મૂળ ભાગવતનો દશમ સ્કંધ) વગેરે. આમાંથી પાછલા પ્રકારની કૃતિઓની કવિતાને કેવળ લૌકિક કે સાંસારિક અર્થ ને ભાવની કવિતા લેખે જ માણવી જોઈએ ? આગલા પ્રકારની કૃતિઓની જેમ જ તેમને પણ તેમાં પ્રતીત થતાં સંવિધાન, રચનારીતિ, ભાષાનો વિનિયોગ, છંદ-લય-અલંકારની વિધાયકતા વગેરે અનુસાર માત્ર એમને આધારે જ મૂલવવી ? તેમના ધાર્મિક તત્ત્વ ને, ભક્તિભાવને, ઔપદેશિકતાને ઓહું કે આગંતુક માનીને અવગણવાં ? એવા અભિગમથી તપાસતાં એ કૃતિઓનો સમગ્રપણે તેમની રચનાનો હિસાબ બરાબર આપી શકાશે ? એ દૃષ્ટિએ એમના કવિઓને ન્યાયપૂર્વક મૂલવી શકીશું ?

આ પ્રશ્નોના ઉત્તર જેઓ હામાં આપે છે, તેમને જે થોડીક ગંભીર મુશ્કેલીઓનો (કદાચ અપરિહાર્ય મુશ્કેલીઓનો) સામનો કરવાનું અનિવાર્ય બને છે તે વિશે તેમણે ઘટતી ચિંતા કરી હોવાનું દેખાતું નથી.

એક તો કવિઓએ પોતે જ વારંવાર અને તદ્દન સ્પષ્ટપણે કહેલું છે કે આ રચનાઓ વડે અમે હરિગુણ ગાઈએ છીએ, ભક્તિ કરીએ છીએ. એ ધર્મ-

સાધન કે મોક્ષસાધન છે. વળી 'ગાય, શીમે ને સાંભળે એનો હજો વૈકુંઠવાસ' એવી કૃણશ્રુતિ પણ અનેકવાર મળે છે. દ્વંદ્વમાં રચના ગમે તેટલી કાવ્યાત્મક હોય તો પણ કવિને માટે અહીં કાવ્યકરણ મુખ્યપણે સાધ્ય નથી. પણ કોઈ વધુ મહત્ત્વના ઈતર સાધ્યનું સાધન છે. આ હકીકતને જો આપણે અવગણીએ તો કવિની સમજ કે પ્રામાણિકતા વિશે શંકા કરવાનું અનિવાર્ય બને.

ખીજું, ઉપર્યુક્ત સાહિત્યની અનેક રચનાઓને અને તે તે કૃતિના ગણન-પાત્ર અંશોને અકવિતાની કોટિમાં ધકેલી દેવાની પરિસ્થિતિ સર્જાય છે. 'કાવ્ય-કરણ મુખ્ય સાધ્ય હોય, અને એ સાધન હોય—એ બંનેનાં પરિણામ સહેજે જુદાં જુદાં હોવાનાં કાવ્યાત્મકતાની એકમાત્ર દષ્ટિએ જોનાં કોઈ પણ ધર્માશ્રિત રચનાના વધતા ઓછા અંશે પ્રયોજન વગરના બની જાય છે અને અનેક સ્થળે કવિ કેવળ પદ્યકાર બની એસતો હોવાનું માનવું પડે છે. પ્રેમાનંદ, નરસિંહ મીરાં વિદ્યાપતિ, સૂર વગેરેની ઘણીખરી રચનાઓ માટે આ સંકટ ઊભું થશે.

ત્રીજી મુશ્કેલી વધુ ગંભીર છે. એક ઉદાહરણથી તેને સ્પષ્ટ કરું. ભાગવત પુરાણમાંનું અને ભાગવતમૂલક રચનાઓમાંનું કૃષ્ણ અને ગોપીઓ—વચ્ચેના અનુરાગનું નિરૂપણ લઈએ. આને જો કેવળ લૌકિક નાયક-નાયિકાની રતિ તરીકે, શૃંગર રસના નિરૂપણ તરીકે ઘટાવીએ. આવાદીએ, તો આમાં (૧) પરક્રિયાપ્રેમ અને (૨) એક સાથે અનેક શૃંગાર રસના નિરૂપણ તરીકે નાયિકાઓ જોડે એક નાયકની રતિ એવું એ ગંભીર દોષોની અપેક્ષા આવી પડે છે. 'ગીતોવિદ'નું કાવ્યતત્ત્વ નિઃશંક ધણી જાણી કોટિનું છે, પણ એને સમગ્ર કૃતિ તરીકે લેતાં, આ પાયાની હકીકતોને કૃતિના ભાવન સાથે કશી લેવાદેવા નથી એમ માની નહીં શકાય. તે તે દલાકૃતિને પોતપોતાની રીતે વિષયના પ્રત્યેક પાસાની સંભાળ લેવી જ પડે છે. કૃષ્ણને પરમાત્મા તરીકે લઈએ, પ્રતીકાત્મક અર્થઘટન કરીએ, 'લીલા' તરીકે ઘટાવીએ, લૌકિક નાયક-નાયિકાના પ્રેમપથારમાં સીમિત ન કરીએ, અને એમ કાવ્ય કેવળ રમણીયતાની અનુભૂતિ જ નહીં, પણ ઈતર પ્રયોજનોને સાધ્યું હોવાનું ગીકારીએ, તો જ કૃષ્ણ અને ગોપીઓના પ્રેમવિષયક એ રચનાઓનો સંતોષકારક ખુલાસો પ્રાપ્ત થાય.

મધ્યકાલીન ધાર્મિક કવિતાને અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય પરંપરાના દલા અને સાહિત્યના માપદંડે લાગુ પાડતાં જે જે ફલિત થયું હોય તેમની તત્ત્વસ્પર્શી વિચારણા કર્યા વગર, એ કવિતાની પ્રશંસા કે નિંદા કરીએ તેનું કેટલું મૂલ્ય ?

તંત્રીશ્રી,

એતદ્દનો અડસઠમો અંક વાંચીને અમારી કેટલીક ભ્રમણાઓ લાંગી પડી. વાંચ્યા પછી, વિચાર્યા પછી થયું કે નિર્બ્રાન્તિ થવા કરતાં ભ્રમણામાં રહેવું વધુ સાદું હોય છે. નાહક જીવ બાળવો અને આ જીવ બળવામાં પણ અમારા જેવાને કોઈ સાથે ન આપે. અમે અત્યાર સુધી ખામોશ રહ્યા. અમને એમ કે ગુજરાતી સાહિત્યના કુશળક્ષેમની જવાબદારી અમારા એકલાની તો નથી જ પણ ત્રણ મહિના સુધી અમે અનુભવેલી વેદના કોઈ કરતાં કોઈએ જણાવી નહીં એટલે અમારી આંતરડી કંકળી ગઈ.

ગુજરાતના આધુનિક સાહિત્યવિવેચકો આગલી પેઢીના સર્જક-વિવેચકોને લાંડવામાંથી ઊંચા આવતા નથી એટલે અમે માની લીધું હતું કે આ આધુનિક વિવેચકોએ પોતાના ઉત્તમ આદર્શો-ધોરણો ઊભાં કર્યા હશે. પણ આ આદર્શો કેટલા તો ઉત્તમ છે એનો એક નમૂનો આપના સામાયિકના આ અંકમાં શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટલિખિત 'નવલકથામાં વસ્તુસામગ્રીનો વિનિયોગ' લેખ પૂરો પાડે છે.

અમે ભોળે ભાવે એમ માનતા હતા કે કદાચ કોઈ વિવેચક અંગ્રેજી ભાષામાં અનૂદિત થયેલા લેખોના અનુવાદો પોતાના નામે છપાવી નાખવાની હિંમત કરે, કારણ કે મોટા ભાગના વાચકો અંગ્રેજી વાંચતા નથી, અંગ્રેજી પુસ્તકો એમને હાથવગાં હોતાં નથી પણ શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે તો ખાદુ જ પ્રગ્લભતાપૂર્વક પોતાના લેખમાં શ્રી જયંત કોઠારીના 'ઉપક્રમ'(૧૯૬૯) પુસ્તકમાંથી એકા ઉતારા કર્યા છે કદાચ શ્રી બ્રહ્મભટ્ટ એમ માનતા હોય કે જયંત કોઠારી તો મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં અત્યારે ગણાદ્ય છે, એટલે 'એતદ્' જેવું સામાયિક તેઓ નહીં વાંચતા હોય; અને એટલે આ પરાક્રમ કરવામાં કશો વાધો નથી.

આપના વાચકોને અને આપશ્રીને આવા થોડા નમૂનાઓ બાણવામાં રસ પડશે એમ માનીને સાદર કરીએ છીએ :

'નવલકથાનું ઉપાદાન આપણી આજુબાજુની વાસ્તવિકતા છે.' ('ઉપક્રમ', પૃ. ૧૦૩)

આ વાક્ય તો પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે એવું ને એવું મૂકી દીધું છે. (એતદ્, ડિસે. ૮૩, પૃ. ૨૩ છેલ્લેથી ત્રીજી લીટી)

નિખિવ ખારોડ

મે કવિતા

૧

કાનથ પટેલ

તરવા ચાધ્યો ચાહો

૫

ભરત નાયક

કેવાજ

૬

પ્રાણજીવન મહેતા

પ્રકાશ

૮

સુરશ બપા

માફસવાઈ અભિમન

૧૦

અભિજિત વ્યાસ

વતચિત્રો વિષે વાનો કરત

૧૫

હરિવલ્લભ ભાયાણી

પ્રાચીન ભક્તિ કવિતાની આસ્વાદ

૨૧

પત્રચર્યા

૨૬

શુદ્ધાઈ ઓગણીસા ચોથાંસી વર્ષ સાતસું તંત્રી સુરેશ બેખી સહતંત્રી સિદ્ધીપ પંચાલ

એતદ્ ચંબોતેર

એતદ્ ૭૪

એતદ્ ૭૪

વર્ષ સાતમું જુલાઈ ચોથાંસી

તંત્રી સુરેશ ભેષી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિંમત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ

બી/૨૪, ખીરાનગર, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,

૫૭/૬૨, કાયડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે

૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ

એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ

એચ/૧, અંબાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

તથા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો.

કાગડો

કમલ વોરા .

૧

શ્વેત

હિમાચ્છાદિતશૈલમાળ ઉન્નત શિખરે

સ્થિર

નિષ્કંપ

એક

કાળો

કાગડો

પશ્રાદ્

વહે વેગે ભૂરાં નલનાં નલ

કાગડો ઊડે ત્યાં સુધી

કાગડો ન ઊડે ત્યાં સુધી

ચલ વિચલ

રવ અરવ

તથ ત્રિતથ

ક્ષત અક્ષત

ક્ષણ સમય

કશું જ નથી

કશું જ નહીં

શ્વેતનું ભૂરું થવું

ને ભૂરાનું શ્વેત ની

વચ્ચોવચ્ચ

એક કાળો

કાગડો

૨

એક કાગડો, સાવ ધોળો

અદૃશ્ય અરફનો

પાખો ઉવાડે નરસાહ પડે

ઝાડ પર બેસે પાદડા ખરી જાય

પીછા ખરે નો

પીંઢ પીંઢ અગ્નિ પ્રગટે

એક કાગડો સાવ ધોળો

ડોક ફૂગવે

હવામા ચાચ ઉઠાગે ઊડે

હાંફે

પીછા ટોચે

તડકામા સતપત મોનેગી ઝાચ વેરે

મયોગના નિરખ્ર નભને તાકી રહે

એક

સાવ ધોળો

કાગડો

૩

કાગડો ખસી ગયો

પહાડના પહાડ દેખાવા લાગ્યા

તડકાથી છલકાતી ખીણોમાં કાળા કાળમીંઢ પડ્યા

ઊતર્યા

પડવા પીંખાતા ગયા

પથ્થર ઊધડતાં ગયા

પથ્થર પથ્થર વચ્ચે આગ

આગ હેઠળ સમુદ્ર ઊછળ્યા

સહસ્ર ફણા અણીયલ રાતી

વાંકી

થતી

તૂટતી ગધ

છીપ ખૂલી

છીપમાંથી મોતીશ્વેત અજવાળાં નીકળ્યાં

અજવાળામાં ઝગઝગ કીણી ગંધ

ગંધની આડે ઊભો કાગડો

ખસે નહીં

ઝરઝર ઝરઝર ગંધ અજવાળાને કીણે નહીં

છીપ

સમુદ્ર ઊજાળે નહીં

સમુદ્ર આગ ધુઝાવે નહીં

આગ પથ્થર તોડે નહીં

પથ્થર પડવા પાડે નહીં

પડવા પડછાયામાં ડૂબે નહીં

પડછાયા તો પડે નહીં

પહાડો તો હોય નહીં

ને કાગડો ખસે નહીં

૪

કને કાનો કા

કા કા કાગ કાગગમા

તીણી ઝીણી કણમાટ

પીછે પીછા તણાય

નસો અમળાય

ડોળો ચક્રગ થાય વક્રગ થાય

નહોર ધૂળતા સભગાય

ચાય જરીક ખહાર નીકળે

ઊપડવા જાય

ને આપુ અગ ખેચાય

ડોક મરડાઈ જાય

રહેજ

થોડીવાર

સવડુ નીરવ નિશ્ચન

ને કકા કા કા કા ગગ ગગ કાગ કાળ કાગગ ફાડી

કાગડો નીચી આવે

ઉઝડાઓમા કાગગ કરચો માઝેની

કચાક ટપકતુ રકત

ડગમગ પગ

તીણી ચાય ઝીણી પાખ

ડોક

ગાળ ગાળ ફેરવી

કાગડો

પગ સ્વરે

ઊડી જાય

પ

એક

મેદાન

મેદાનમાં અસંખ્ય કાગડા

કદાચ પથ્થર

ઊડે તો કાગડા

સ્વેત

આકાશ

આકાશમાં અસંખ્ય પથ્થર

કદાચ કાગડા

પડે તો પથ્થર

એક

કાગડો

કાગડામાં અસંખ્ય આકાશ

કદાચ મેદાન

હાંફે તો આકાશ

એક

પથ્થર

પથ્થરમાં અસંખ્ય મેદાન

કદાચ આકાશ

મેદાન તો પથ્થર

આકાશ તો કાગડા

૬

સૂર્ય રૂપ્યો

પહાડ ખળભળ્યા

બાલ ગોરંભાયું

દિશાઓ તૂટી

દરિયા છૂટી

છટક્યા

પવન અટક્યા

ખડક અથડાયા

આગ બિડી

પ્રચંડ સિધાપ્રપાતો હેઠળ

વૃક્ષ

કચડાયાં

અકળાયેલા

કાગડાએ

તીન સાટે

બાંગ પોકારી

કાગડો

સમુદ્રમાંથી ખૂદાર નીકળતો હતો

ત્યારે

સમુદ્રજળ

અધ્ધર ઊંચકાયેલાં રાતાં હતાં

આકાશ પીળું...

સૂર્ય

કાગડાથી ખરોખર ઢંકાયેલો

માત્ર

ભૂરી ઝાંયના ઝગારા હતા

કાગડાની ચાંચની અણી

ખિંદુ

નાભિખિંદુ

પછી

કાગડાએ કા...કા...

ઉચ્ચાર કર્યા

ત્યારે સમુદ્રજળ ફસડાયાં હતાં

ને પાંખો ઊઘડી હતી

રાતો સૂર્ય ઊછળ્યો

ડોળો હલ્યો હતો

પછી આકાશમાં મેઘધતુપ રચાયું હતું

ને કાગડો ઊડતો હતો...

પછી પીળાં સમુદ્રજળ ઊડતાં હતાં

આકાશ ઊછળતું વિસ્તરતું હતું

સૂર્ય સરતો હતો

કાગડો ઊડતો હતો...

પછી

રાતો પીળો ભૂરો અવકાશ હતો

ને અવકાશને

એક કાળી રેખ વીધતી હતી

ગ ગધેડાનો નહાતો ત્યારે
કાગડાએ એને ચાચમા ચપોચપ ઊપાડી લઈ
અસ્ખલિત વહેતા કાળપ્રવાહમા
મૂકી દીધો

ગ ગયો વચ્ચોવચ્ચ
ને મેઊ કાઠા તાણી ઊભો
કાગળ

કોરો ધોગો વિસ્તાર

કાગડો

ગાતો ગાતો ગને ગોતે

ચાચ પછાડે નહેર ભરાવે ફાડે ક ગ ગ ગ

ક ગા ક ગ

ગળા ગ ગ

ળ ગા ળ ળ

ળ

મોઈનો નહી

તે મળી જાય

કાગડો એને ગળી જવા જાય

તો સામે અદક્ષ એવો જ કાગડો

ળતે ગળી જવા જાય

કાગડો ડોઁ ફેગે

ફેગે ડોક કાગડો

ભયભીત કાગડા ગને પડતા મૂકે

તો ફરી કોરો ધે ગો કાગળ

કાગડો કાગળમા કળા ાડે

મા મોલવા જાય તો ગળામાથી ગાળ નીકળે

ગાવા જાય ને કાગળની જળમા પડે

માગશે કાગળ પર કાળ અટકાવી ઊભો

મા કા

ગ ગ કોનો ?

૯

કાળા

ડિળાંગ નલમાં વેગે

કાજળકાળવા તારા વહે

દસે દિશાએ

દસે દિશાએ પર્વત

દસે દિશાએ ઘેરા પર્વત

દસે દિશાએ કાળા ઘેરા પર્વત

દસે દિશાએ કાળા ઘેરા ધુમ્મસ પર્વત

ઊતરે

ધુમ્મસમાં

એક કાળમીઠું પથ્થર તરે

પથ્થરમાં બખોલ

બખોલમાં પડવા

પડવામાં

પહેલ-પહેલો ઉચ્ચાર

ધૂમે

કા

ભરત નાયક

નિશાળ ફળિયુ વચમા શેરી એની બને પા હાનમા મેઠા ઘાટના ત્સેક ધર દેશી નળિયાના છાપગવાળા પાછવા ઓગડે પેર પેર ચૂના મળે ને ચૂના પર ગેઠવેલા દીવા દીવા ખડિયાના એની બજેરી ત્વેટમાથી ઘાસતેનની નાસ આવે જાણા ને આરળના છોડિયામાથી નીકળેલી ધૂણીની ને ચૂનો પેટાવના ખૂણમા ખડકેના શેઠીના ફૂયાની વાસ આવે જાણથી ની પેરી બોયતી ને લકડાના પકવાસાની, ઓરડ માના અધારિયા નગની વાસ હો ખરી ભેગા શેકય જુવા ગતા રોટના પાણીથી જુવારનો નોટ મસગાય ને રોટના મીપાય વચના ઓરડાની બાગસાખ વચોવચ ફાનસ લટકે એની ચીમનીને ફા. અફળાય ફળિયામા તો ચ માસાના ત્વિસો અધારુ પડે કે વરસા પડે ફળિયા આખાના દીવા ફાનસનુ અજવાળુ ફ ક તા પવનમા તણાઈ શેરીથી ઉઠીને છાપગ પર ઊડતુ આવે એ ઉઝસમા છાપરા ઉપર વાલોના જૂથા જૂથ જાણે વરસાદના ઝપગ ફ તા બૂસકાતા આમથી તેમ ગમેડી મારતા દેખાય

મારા ધરની સામે પાગ અબાફોઈનુ ધર વચમા પેરુ વરસાદનુ વન વનમાથી દેખાય એ ધરનો લામો ઓટનો પડી ઓસરી પડી ખારેક જેવો ઉબરો ઉબરા ઉપર સૂઝઈને કરમ્મર થઈ ગયેના અમીન ગુનાવમા બાઝો ગહેરી જલસવતી ફલની પાખડી ઉબરાની ખેય બાજુ ઉંઘાડા સીસમના કમાડ ઉપર ખીલાના ગોળ માથા પિત્તળની ખોરીવાળા ને મેગરાની પાલ્ડીઓની કોતરણી ખુ ના કમાડ વચ્ચે નાનુ ચોરસ ચા'નુ ખોખુ એની ઉપર ઝીણ ઝીણ બળતુ ફાનસ મોખા પામે ચોકડી જીબી ગોઠવી હોય એની લાકડાની ઘોડી એ પોડીના ખાચમા સૂતેનો મહાભારતનો ખુદનો ચોપડો

વરસાદનુ જ ગલ પાર ખરીને સામે પહોચુ જ્યારે નાકની દાડી પર લગી લગીને અબાફોઈના એતાલા મિનોરી કાચવાળા ચરમા મહાભારત વાચતા હોય

અને ફાનસ ફરતે અજવાળાનું ફુંડાળું કરીને ડોસાડગરાં ને દાદી ભેગો હુંથે મહાભારત સાલળવા ખેસી ગયો હોઉં. ભેગા વરસાદના એયાર ભૂલકા-છંટાં, ફળિયામાંથી છટકી આવી મારા કાનની યૂટ પર જમાવીને સાંભળે. અંબાફોઈનો તાન્ને માંબેલા કરકરા તંગ દોરા જેવો અવાજ કાનમાં ઊડતો જાય. નાક મહાભારતનાં-અખરખની પતરી જેવાં-અડકે તો ભૂકે થઈ જાય એવાં-પીળાં પાનાની સોડમ જેસથી ખેંચતું જાય. પલાંઈ મારીને પગ છાણથી લીંપેલી ભોંયને સૂંધતાં રહે. ખમીસના કોલ-રમાં ને માથાના વાળમાં વરસાદની ઠંડી સુગંધ તો હોય જ. ફાનસની ગરમ ચીમનીથી ને અજવાળાથી પોપચાને હૂંફ મળતી જાય. અંબાફોઈની ખારેક એવાં ઉંખરા પરની કરચલી જેવી આંગળી પુરાણનાં પાનાં ફેરવતી જાય. એના બોખા મોંની ઊંડી દાખડીમાંથી એક પછી એક રંગીન ચિત્રો નીકળતાં જાય :

મહેત્ર એટલે તો જાંચું આલ. આલની અટારીમાંથી ભીમસેન નદીમાં ફેંકાય એક તો ભીમસેન કાયા. એમાં વળી પેટમાં ઝેરી લાડવાનો સો મણ ભાર. પડના જ વાર. પાણી ચપટું થઈ જાય. ભીમસેન પાણીમાં દટાય એવો પહોંચે સીધો પાતાળ. પાતાળમાં નાગકન્યા. એક એની મૂંછ મરડે. ખીજ એના પગને અંગૂઠે ઝેર ચૂસે. ત્રીજ એના પેટના લાડવા ગણે. એટલે ભીમસેનને ગલગલિયાં થાય. એટલે ખડખડ હસે. એટલે એના પેટના લાડવા હલે. એટલે નદીનાં પાણી ખડ-ખડ જાંધાયતા થઈ જાય. પછી ભીમસેન કન્યાને જોઈ લાગે નદીની બહાર. કિનારે. કિનારેના કીચડમાંથી ખભે ગદા લઈ ઊભો થાય. એના નાક પર દાદવ બાઝેલો એટલે એનું નાક તે જાણે ગદાનું ટોચકું. એક વાર આ ભીમસેનને સોંયપું કે દાતણ લઈ આવ તો પીરો બાવળિયું ખભે નાંખીને લઈ આવવો. ધરમરાજ તો ઓ'હી ઓ'હીને ઉખડો પડી ગયો-ઝાડના મૂળ પર જ, તે એનો મુગટ હો નીચે ગખડી ગયો : પછી બધાં જંગલમાં જાય ત્યારે સામે રાક્ષસ મળે. ત્યારે ભીમ એને મુક્કા મારતો હોય. ત્યારે ધરમરાજને દયા બો આવે. ભીમસેનને વારે : નો માર, લાઈ, એને નો માર. ભીમ એને છોડે કે ? એટલે ધરમરાજ કે'ય કે એને મારે તો તને મારી આણ. એટલે ભીમભાઈ હાથ નવરા કરીને ગડદાપાટું શરૂ કરે. ગડદાપાટું મારવાનીય આણ દેવાય એટલે ઝાડવું ઊખેડીને ઝૂડવા માંડે. ભીમસેનની આ અક્કલ પર અમને બધાંને ખી ખી દાંત આવે. એટલા દાંત આવે કે ફાનસ ખી ઓ'હી પડે. એની ફરતે ફદાં ગેલમાં આવી જઈ કંઈ કેટલી ચુંલાટો મારી મૂકે. ખૂણામાં પડેલો પિત્તળનો લોટો સિકકે એવો ખડ ખડ ઓ'હી પડેને કે એની ઉપરનું પવાલું ઊથલી પડે : એક વાર પોતિયું સંકોરીને ભીમસેન પાણીમાં નાંવા પઈડો, નદીની આ પાર માથું ને ખીજ પાર પગ. પાણી વચ્ચે આડો બંધાડો જ જાણે ! ભીમભાઈની એક પા

પાણી છોડાવ્યું તો બીજી પા કોરીકટ બોંય બોંય પર આવી પડેલા માછલા વિચારે કે 'પાણી ક્યાં? એટલે માછલાં ઊંચે જુએ. પછી તો મોંડાડથી લાગે કે માછલાં દે તાળી દાંત પર દાંત કાઢે.

એવામાં અરજુનના તીરોના સસવાટા સંભળાય. રાક્ષસની છાતી ફાડીને એતું તીર સોંસડું ઝાડના થડમાં ખૂંપી જાય. પછી ત્યાં ધૂળપા કરે. રાક્ષસ ઢળી પડે કે માથું પથ્થર પર પછાડે. માથામાંથી લોહીનાં ટીપાં ટપકે. એ ટીપાંમાંથી એક પછી એક બાજુ ખેલતા હાથમાના પત્તા નીકળતા ફેલાતા જાય એમ માથામાંથી માથાં નીકળતા જાય. લોહીમાંથી રાક્ષસોની અક્ષૌહિણી મેના જન્મે. હાથીના દાંત જેવા મોંઢામાં દાંતના ઝૂંડ ને એવી જ હાથમાં તલવાર વરસતા તીરની વચ્ચે દડબડ દડબડ કાનખજૂરાના પગ જેટલા પગ સાથે રાક્ષસો દોડે. ફાટેલી આંખોમાં ભમરાઓ જેની લટકેલી કીકોઓ. એક એક લટિયાં સાપોઝિયાં અરજુનના તીરની અડફટમાં આવે ને હસતાર માથાં ધડથી ઉતરતા જાય. કોઈકના કપાયેલા પગ હવામાં ઊછળે ને ઝાડની ડાળે ટી ગાય, કોઈનું માથું જઈને પડે આથે પાણીમાં. ત્યાં તો બીજા ચોકઅધ માથાં ટપોટપ આવીને પડે ને બાબગ સાથે તરાપાની જેમ તરવા લાગે. જેટલી રક્ષણી દાલ તલવાર, જેટલાં તીર તેટલાં જ ખડખાતાં મડદાં. મડદાં પર દોડ્યે જતા રથના પૈડાં.....

માડું તો આખું માથું જાણે દુરુક્ષેત્ર મારા માથામાં દ્રૌપદીના દીકરાના પાંચેક મોંઢાં તીરમાં પરોવાઈને પડેલાં અશ્વત્થામાની ખોપડી ધૂળની જેમ ઊડે. રથના છૂટા પડી ગયેલા પૈડાના આગમાં ભેરવાઈને અભિમન્યુની મોજડી પડેલી.

ધીમે ધીમે માથામાં સોંપો પડી જતો ગળચી નાખીને કોઈકે પાણીમાં મોઢું દાડી દીધું હોય એમ તરફડીને હું માથું ઊંચું કરી લેતો પછી શ્વાસ ખાયા કરતો.

ધીમે ધીમે ફરી દેખાવા લાગતું : ઝીણું ઝીણું ધબકતું ફાનસ. કમાડ પર ફાનસના અજવાળાની કોતરણી-મોગરાની, વેલબુદાની મારી દાદીની છીંકણીવાળી પિત્તળની દાખડી ઊંચકાતી. ફરીથી વરસાદ જ્વેશમાં વરસતાં. ફળિયાના ખોડીમારામાંથી માથે ભૂંગળી નાંખીને પસાર થતી દુબળી દેખાતી. ને એ દુબળીની ભૂંગળી ઉપર જડતા આગિયાના અલપજલપ અજવાળામાં તૂટી પડતો વરસાદ દેખાતો.

પછી તો અંબાફાઈને ચોપડો બધ થાય. શ્વાસ અટકી અટકીને ગળામાં ચીમાઈ જાય. આંખ સામે આખું ફળિયું ઊંચકાય મનમાં થાય ધરને પાછલે બારણે ચૂંલાની રાખમાં ફૂતરાં દટિયું વાળીને ઘોટાય ગયા હશે. વરસાદના સામટાં ઘોંઘાટમાં દટાઈને કોઈકના ધરના મોલ પર ચોરની કરવત ફરતી હશે. કરવત ફરતી જાય ને એમ જ રાત પૂરી થઈ જાય. ને રાત ફરી આવે ને ફાનસમાં શ્વાસતેલના ફેવા છલકાતા જાય. એમાંથી મહાભારત, રામાયણ, ઓખાહરણનાં અજવાળાં ઊગતાં જાય. મનમાં પથરાતાં જાય.

અરુણ અડાલજી

અસ્તિત્વવાદ તેમ જ સાહિત્ય સાથેના તેના સંબંધને લગતી ચર્ચાઓમાં મોટે ભાગે એવું ધારી લેવામાં આવતું હોય છે કે એ ચિંતનશૈલીની મૂળભૂત લાક્ષણિકતાઓ બધાંને સુવિદિત છે. કોઈ પણ વિચારપ્રણાલીના સંદર્ભમાં આવી ધારણાથી ગેરસમજ ઊભી થઈ શકે. આથી, અસ્તિત્વવાદી વિચારણાની મૂળભૂત લાક્ષણિકતાઓને ખની શકે તેટલી સરળ રીતે સ્પષ્ટ કરી આપવાનો પ્રયાસ અહીં હાથ ધરવાની નેમ છે. પ્રયોજન એવું છે કે સાહિત્યકૃતિઓમાં અસ્તિત્વનિષ્ઠ (existential) વિચારણાની ઝાંચ ક્યાં અને કઈ રીતે વરતાય છે એ પારખી લેવું સહેલું થાય જેથી કૃતિઓને આડેધડ ‘અસ્તિત્વવાદી કૃતિઓ’ તરીકે ખપાવવાની એટાની પોકળતા છતી થાય.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનશૈલીમાં પ્રવર્તમાન વ્યાપક આભોહવા વિશે વાત કરવાનાં ભયરથાનો ઘણાં છે. કારણ, અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનના નોખા નોખા પ્રકારો છે, અને એમનામાંના કોઈ એક પ્રકારને લાગુ પડતી વાત ખીજા કોઈ પ્રકારને લાગુ ન પડે એમ ખની શકે. અને છતાં, ચિંતનના એ બધા પ્રકારોને અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનની જ જુદી જુદી તરેહો તરીકે ઘટાવવાનું સંભવિત ખનાવી આપે છે. તેમનાં સંદર્ભોમાં નજરે ચડતી કેટલીક મૂળભૂત સંમતિઓ અને એ સંમતિઓથી ઉદ્ભવતી વ્યાપક આભોહવા વિશે વાત કરવાનો ઉપક્રમ છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો તરીકે ઓળખાવવામાં આવતા ચિંતકોની વિચારણાઓમાં કેટલાક સામાન્ય વિષયોની છણાવટ વારંવાર થતી આવી છે. આપણે એવા એકંદરે છ સામાન્ય વિષયો પર લક્ષ કેન્દ્રિત કરીશું. અલબત્ત, હકીકત ધ્યાનમાં રાખવી આવશ્યક છે કે જુદા જુદા અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓમાં એ સામાન્ય વિષયો એક સરખું મહત્ત્વ નથી ધરાવતાં. છતાં, તેમના વિશે વાત કરવી ઉચિત એટલા માટે જણાય છે કે બધા જ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓ

વધતે ઓછે અરો એ વિષયોને સ્પર્શે છે તેમના સદર્ભમાં જાણુનારી અમ્મિ ત્વનિષ્ઠ ચિત્તકોના લખાણો તેમ જ એમના વિશે લખાયના અગણિત ભાષાને સમજવાના પ્રયાસમાં ઉપમ્મ અને ગહે વળી, સાહિત્યક્રિઓમાં અસ્તિત્વવાદની કાય પિછાણવાનું પણ એ જાણકારીને આધારે વધુ ઊંચી મત્ર એ સહવિન બની ગહે

ક્યારેક એવું મત ય રજૂ કરવામાં આવે કે જેટલા અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિત્તકો છે તેટલા જ અસ્તિત્વવાદના પ્રકારો છે કઈએ અર્થે આ મત ય તપ્પૂર્ણ છે, દારણ પ્રત્યેક અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિત્તકની વિચારણા જેટલાક એવા વક્ષણો ધરાવે જ છે જેમના પગિણામે તે અ ય બધા જ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિત્તકોની વિચારણાઓથી નોખી તરી આવે તમ છતાં એ બધા ચિત્તકોને નિરીશ્વરવાદી ઓ ઈશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિત્તકો એવી મે કોટિઓમાં વિભાજિત કરવાનું પ્રયત્નિત છે

નિરીશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિત્તકોની કોટિમાં ફ્રાન્સના સર્જક ચિત્તકો અર્થા-પાલ સાર્ત્રે સિમો દે બોવા અને આત્મેર કેમ્પનો સમ વેશ થાય છે ક્યારેક ફ્રાન્સના જ કેટલાક ઓછાં મહત્ત્વપૂર્ણ ચિત્તકો ય આ કોટિમાં મૂકવામાં આવે છે બીજા વિશ્વયદ્દ દરમ્યાન જર્મનોએ ફ્રાન્સને પરાજિત કરી થેડે સમય તેના પર આધિપત્ય જમા યુ હતું એ occupationના સમયગાળામાં સત્તાત્ર નામે શક થયેની જૂગર્લ યજાવળમાં આ ફ્રેન્ચ ચિત્તકોએ અ ય ત સક્રિય ભાગ ભજવે હોના પોતાના ગપ્ટનો પરાજય તેમ જ તેને અનુગામી હિસકે દમનની ઝઠોર યાતનાઓની અનુભૂતિઓએ નાપગવેલા ધેરા વિરા સામે ઝઝૂમવા મથતા એ ચિત્તકોને માનવ આત્મના ઊંડાં ભે માથી અનેરું બળ સાપડયું ભવાનક યાતનાઓ વેઠતી પડતી હોવા છતાં 'ના' કહીને resistanceનું ખમીર જળી રાખવાની આત્માની અમર્ધા સમર્થતાના તેમને પ્રતાપિ થઈ માનવ આત્મની એ જૂગર્લામી સ્વતંત્રતાને અધારે એ ફ્રેન્ચ ચિત્તકોએ વીસમી સદીના યુદ્ધોત્તર સમયગાળાનું ધરખમ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિત્તન મૂર્ત કરી આપ્યું છે

આધુનિક પાશ્વત્ય તત્ત્વચિત્તનના પ્રણેતા તર્ગકે ફ્રેન્ચ ચિત્તક રને દેકાર્ત (૧૫૯૧-૧૬૫૦)ની ગણના થાય છે તેમના ચિત્તનનું હાર્ડ Cartesian Cogito તરીકે સુખ્યાત સૂત્રમાં સમાયેનું છે દેકાર્તે માની લીધું કે પોતાના હું નિચ્ચાડું છું એથી હું છું' એ સૂત્રમાં પોતાને એવું નિશક સત્ય લાધી ગયું છે જેના આધારે સનતન અને નિગપેક્ષ ચિત્તન તનની સઘટના થઈ શકે નિરીશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિત્તકોની વિચારણાઓને દેકાર્તના ચિત્તનમાંથી નક્કર પ્રેરણા મળી છે એ કારણસર તેમના ચિત્તનને દેકાર્તના ચિત્તનના એક વિચનન (Variation)

તરીકે ઘટાવી શકાય. જો કે, અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણામાં રહેલા લાક્ષણિક નોંધાપણાનું ખમીર દર્શાવી આપવા કહી શકાય કે તેઓનું સૂત્ર છે : 'કોઈ પણ પરિસ્થિતિમાં હું 'ના' કદી શકું છું, એથી હું અસ્તિત્વ ધરાવું છું.' અસ્તિત્વ ધરાવતા હોવાની હકીકતનું મહત્ત્વ ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોને મન ઘણું અગત્યનું છે એ આગળ ઉપર સમગ્રમંદ રહેશે.

ઈશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની કોટિમાં ઓગણીસમી સદીના મધ્યભાગમાં થઈ ગયેલા ડેન્માર્કના ચિંતક સોરેન કિર્કેગાર્ડ (૧૮૧૩-૧૮૫૫)નું સ્થાન સ્થાન મોખરાનું છે. કહી શકાય કે કિર્કેગાર્ડનું ચિંતન આધુનિક તત્ત્વચિંતનના ક્ષેત્રમાં અસ્તિત્વનિષ્ઠ દૃષ્ટિબિંદુ-મને.વલણ-અભિગમના ઉદ્ભવ માટે મુખ્ય જવાબદાર પરિબળોમાંનું એક છે, વીસમી સદીનાં મહત્ત્વપૂર્ણ ઈશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોમાં ક્રાન્સનાં રોમન કેથલિક ચિંતકો ગેબ્રિયેલ માસેલ અને ઝેક મેરિતે પ્રોટેસ્ટન્ટ ધર્મમીમાંસકો પોલ ટિલિય તેમ જ રશિયાના નિકૉલસ બેંદ્યાએક, અને મહત્ત્વના યહૂદી ધર્મમીમાંસક માર્ટિન બ્યુઅરનો સમાવેશ કરવો આવશ્યક છે. આ બધા અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓને પરિણામે ધર્મમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં વિશિષ્ટ પ્રકારનું સંવર્ધન થઈ રહ્યું હોવાનું સ્પષ્ટ જણાય છે.

આપણી સદીના ધરખમ જર્મન ચિંતક માર્ટિન હાઇડેગરનું ચિંતન પણ ઉચ્ચ માત્રાએ અસ્તિત્વનિષ્ઠ છે. છતાં, ઈશ્વરવાદી તેમ જ નિરીશ્વરવાદી એ બેમાંની કોઈ એક કોટિમાં તેમનો સમાવેશ કરવો મુશ્કેલ છે. ઉપલી નજરે એમનું ચિંતન નિરીશ્વરવાદી જણાય, પણ રુદોલ્ફ બુલ્ટમાન અને પીબર્ગ કેટલાક મોટા ગજનાં ધર્મમીમાંસકોએ પોતાના ધર્મચિંતનને હાઇડેગરની અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિચારણા પર આધારિત રાખ્યું હોવાની હકીકત લક્ષમાં લેતાં પ્રસ્તુત મુશ્કેલી ઊભી થાય. અન્ય એક મહત્ત્વના જર્મન અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતક કાર્લ યેરપર્સના સંદર્ભમાં ય એવી જ દ્વિધા ઊભી થાય.

બધા જ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓમાં ફ્રેન્ચ ચિંતક ઓર્બેરી બર્ગસોં તેમ જ જર્મન ચિંતકો ફ્રેડરિક નીચે અને એડમંડ હુસેર્લની વિચારણાઓનો ખાસો એવો પ્રભાવ વરતાય છે. વળી, લિયો ટોલ્સ્ટોય અને ફ્રિયોદોર દોસ્તો-એવસ્કી જેવા સર્જકોનાં લખાણોની પણ તેમના પર ઘેરી અસર છે : એ સર્જકોનાં લખાણોમાં અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિષયો તેમ જ મનોવલણો ઊંચી માત્રાએ પ્રદર્શિત થયેલાં જેવા મળે છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની નોખી નોખી વિચારણાઓ તેમ જ તેમને પ્રભાવિત કરી રહેલાં પરિબળોને લક્ષમાં લેતાં સ્પષ્ટ જણાઈ આવે કે અસ્તિત્વવાદ ખરા અર્થમાં આદર્શવાદ કે વાસ્તવવાદ જેવો કોઈ તાત્ત્વિક 'વાદ' નહીં, પણ તત્ત્વચિંતનની

એક તરફ, વિશ્વ પગલેનો એક વિલક્ષણ અભિગમ કે મનોવલણ બની રહે છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનના સંદર્ભમાં આટલી પ્રારંભિક વાત પછી એ ચિંતકોની આગેવી વિચારણાઓમાં પ્રવર્તમાન વ્યપક આબોહવા માટે કારણભૂત સામાન્ય વિષયો તરફ ફેરવેલો.

૧. અસ્તિત્વ સારતત્ત્વ (essences)નું પુરોગામી છે :

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એ વાત પર ધણો બધો ભાર મૂકે છે કે નિશ્ચ અસ્તિત્વ ધરાવતા વ્યક્તિ વિશેષની જીવંત અનુભૂતિના સંદર્ભમાં જ જીવંતરનાં ; રહસ્યોનો તાગ મેળવવો સંભવિત છે. માનવી માત્ર હોતો નથી, એ જીવંત હોય છે. આ હકીકતને આગળ કરી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો સત્-તા (Being)ની અમૂર્ત વિભાવના પર નક્કર અસ્તિત્વનું વર્ચસ્વ સ્વીકારે છે. વળી, તેઓ એમ પણ માને છે કે પ્રત્યેક વ્યક્તિવિશેષની જીવંત હોવાની અનુભૂતિ વૈયક્તિક તેમ જ વિલક્ષણ હોય છે; એ કારણસર તેને નક્કર વ્યક્તિવિશેષના પાતાના જીવંતર સાથેના વળગણ અને પ્રતિબદ્ધતાનાં સંદર્ભમાં જ સમજી શકાય :

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો ‘માનવી’ કે ‘માનવકુળ’ જેવી કોઈ આદર્શ, કે અમૂર્ત વિભાવનાની ધારણા માન્ય રાખતી બધી જ ચિંતન-પ્રણાલીઓનો કટ્ટર વિરોધ કરે છે એમના મત અનુસાર એવી વિચારણાઓ જીવંત વ્યક્તિવિશેષને વ્યાપક માનવ-સ્વભાવના ‘કેવળ વધુ એક ઉદાહરણ’ તરીકે ધટાવી તેની આગેવી વ્યક્તિ તાતો નિષેધ કરી નાખે છે. આ સંદર્ભમાં જર્મન ચિંતક હેગલના ધરખમ નિરપેક્ષ-આદર્શવાદી ચિંતન-તત્ત્વ સામે ક્રિક’ગાદે’ પ્રદર્શિત કરેલો આકોશપૂર્ણ વિરોધ પ્રસ્તુત છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો માને છે કે ગ્રીસના ચિંતકોની મનગમતી ‘માનવકૂળ’ કે ‘આદર્શ’ માનવ’ના સ્વરૂપને સંદર્ભિત તાર્ત્વિક સમસ્યા માનવ-અસ્તિત્વની આમેતમાં એક ગંભીર ગેરસમજને જ પરિણામે ઉપરિચિત કરવામાં આવી છે. એ ગેરસમજમાં એવું અભિપ્રેત છે કે વાસ્તવના વ્યવસ્થાતત્ત્વમાં માનવીનું સ્થાન નિશ્ચિત તેમ જ પૂર્વનિયત છે, અને એ ધ્યાનના સંદર્ભથી માનવીને વ્યાખ્યાબદ્ધ કરવો સંભવિત બની ગયે છે.

ગ્રીક ચિંતકોની સમસ્યા-‘માનવકૂળ એટલે શું ? ને સ્થાને અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો બાઈબલમાનું પાત્ર જોમ ઉપરિચિત કરે છે એ પ્રશ્ન-‘હું કોણ છું ?’-ને પ્રસ્થાપિત કરે છે. એ પ્રશ્નમાં પ્રત્યેક માનવીના જીવંતરની વિલક્ષણ વ્યક્તિતા અને રહસ્ય-પૂર્ણતા પ્રત્યે, પરલક્ષી તેમ જ પરકીયની અવેજીએ આત્મલક્ષી અને સ્વકીય પ્રત્યે નિર્દેશ રહેલો છે કારણ, પરલક્ષી દષ્ટિએ લેખતાં માનવી વિશ્વમાં સ્થિત વસ્તુઓ

જેવી અન્ય એક વસ્તુ જ હાસે; પણ આત્મલક્ષી અર્તદૃષ્ટિએ નિહાળીએ, તે તેનામાં સમય વિશ્વ સમાયેલું જણાય, અનંતનાં અતાગ રહસ્યોનું કેન્દ્રબિંદુ તેનામાં નજરે ચડે.

અર્થાં જ માનવીઓ ધરાવતાં હોય એવા કોઈ સર્વસામાન્ય સારતત્ત્વને અસ્વીકૃત રાખી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો વૈયક્તિક માનવીના વિવેકલ્પ સ્વભાવને સમજવાની મથામણને તત્ત્વચિંતનની ભૂળગામી પ્રવૃત્તિ તરીકે ઘટાવે છે. પ્રત્યેક માનવી પહેલાં અસ્તિત્વ ધરાવતો થાય ત્યાર પછી જ તેનાં કાર્યો તેના સ્વભાવની સંઘટના કરતાં હોય છે એવું મંતવ્ય ધરાવતાં હોવાથી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો માને છે કે (નક્કર વ્યક્તિવિશેષના સંદર્ભમાં) અસ્તિત્વ સારતત્ત્વનું પુરોગામી બની રહે છે.

૨. તર્ક (Reason)ની નિર્માલ્યતા :

મોટાભાગનાં ભાષ્યકારો અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનને તર્ક-વિરોધી, વિજ્ઞાન-વિરોધી વિચારણા તરીકે ઘટાવે છે એ ઉચિત છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો દૃઢપણે માને છે કે અસ્તિત્વનાં જાંડાણોનો તાગ પામવાનાં પ્રત્યેક માનવીનાં વૈયક્તિક પ્રયાસોના સંદર્ભમાં તર્કવિચારણા નપુંસક, નિર્માલ્ય, તેમ જ અપૂર્ણ પુરવાર થઈ રહે છે. કારણ, આત્માનાં અથાગ જાંડાણોમાં અગણિત ‘અન કિંક’ ઘટકો અને પ્રદેશો આવશ્યકપણે સમાયેલાં છે. માત્ર તર્કવિચારણાથી જ સમ્યક્-જ્ઞાન પામી શકાય એવા મોટાભાગનાં પાશ્ચાત્ય ચિંતકોના હુઠાપહને પરિણામે એ અર્થ ઘટકોનો નિર્બેધ થતો રહ્યો છે છેક પ્લેટોના સમયથી પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિમાં માનવીની તર્ક-શક્તિ અને તેના સ્વભાવનાં બીજા અર્થ પાસાંઓ વચ્ચે આત્યંતિક ભેદ કરાતો રહ્યો છે એટલું જ નહીં, અન્ય અર્થ પાસાંઓ પર તર્કનું આધિપત્ય સ્થાપી તેને માનવીની સમગ્ર વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિઓ પર નિરપેક્ષ અંકુશ ધરાવવાનો અબાધિત અધિકાર આપવામાં આવતો રહ્યો છે.

પ્લેટોના સંવાદ ‘Phaedrus’માં તર્ક અને માનવ-આત્માનાં બીજા અર્થ પાસાંઓ વચ્ચે દરવામાં આવતા આત્યંતિક ભેદની લાક્ષણિક અભિવ્યક્તિ મળે છે. આત્માના સ્વરૂપનું વર્ણન પ્લેટો ‘રથ’નું પુરાણકરૂપન બપમાં લઈને આણે છે. રથ સાથે જોતરાયાં છે ભાવસંવેગોનો શ્વેત અશ્વ અને ઊંચુલાઓનો શ્યામવર્ણી અશ્વ, અને અશ્વોને યોગ્ય માર્ગે દોરવાની લગામ તેમ જ વાસનાઓ અને તોફાની-રાગાવેગોને શિસ્તબદ્ધ રાખવાનો ચામુક સારથિ ‘તર્ક’ના હાથમાં સોંપવામાં આવ્યાં છે. પ્લેટોની આ પુરાણકથામાં માત્ર તર્કને જ માનવસ્વરૂપે આલેખવામાં આવ્યો છે; આત્માનાં બીજા અર્થ ઘટકો પર પ્રાણીઓનું નિમ્ન કોટિનું સ્વરૂપ લાદવામાં આવ્યું છે.

તર્ક તેમ જ આત્માના ખીજ મના પાસાઓ વચ્ચે આત્મનિક બેઠ અને તર્કનું ગૌરવ ખેંચેના મહત્વના સવાદ 'The Republic' માં એથી ૫ વધુ સચોટ અભિન્યક્તિ પામે છે 'ગુફા'નું રૂપક ખપમા લઈ ખેંચે વાર્તા માટે છે માનનીઓ એક અધારી ગુફામાં સાકગોથી જકડાયેલી હાનનમાં સમડે છે એમની પીઠ પાછળ ઝમક્યા કરતો અગ્નિ પ્રજ્વલિત છે માનનીઓ અગ્નિની દિશામાં ફરી શકવાને અસમર્થ છે એમના ચહેમચે સામેની દીવાલ પર સળવળ્યા કરતા ઓગાઓ જ એમને દર્શમાન છે, અવાજોના અસ્પષ્ટ પડવાઓ જ તેમને શ્રાવ્ય છે એમનામાનો એક માનની સાન્જો તોડી ફગાવવામાં સફળ નીવડે છે, અને ખુદ વસ્તુઓ તેમ જ ઓગાઓ નીપજ્વલતા અગ્નિને જોઈ શકવાનું સામર્થ્ય ધનવતો થાય છે અતે, પડતો આખડતો એ માનની ગુફાના ધૂ ધગા અધકારમાથી સૂર્યના ઝગહગતા પ્રકાશમાં બહાર નીકળી આવવામાં સફળ થાય છે ક્ષતિઓ, અમય અને પરિવર્તન તેમ જ મૃત્યુના ૫ સકળમાથી મુક્ત થઈ એ સનાતન સત્ય કે શાશ્વત 'વિચારો ના અવિચળ વિશ્વમાં તર્ક કે પે વિહાર કરે છે — અને નિન્ન કોટિના ખીજ મધ્યા ઘટકો ગુફાના અવમરમાં જ સમડતા રહે છે.

આત્મના તાર્કિક તેમ જ અતાર્કિક ઘટકો વચ્ચેના આવા વિચેનો અગ્નિત્વ નિઠ ચિતકો કદર વિરોધ કરે છે એ મધ્યા જ ઘટકો ફરી પાછા એકત્રિતપણે આત્મામાં સકળાઈ રહે એ દિશામાં એમની વિચારણા ગતિશીલ છે તેઓ આગ્રહ રાખે છે કે માનનીને વિચિન્ન હાનનમાં નહી, પૂર્ણતામાં જ લેખી શકાય અને એ પૂર્ણતામાં માત્ર તર્ક કે મૌદ્વિમના જ નહી, ચિતા (anxiety) ગુનાહિન મનોદશા (sense of guilt), તેમ જ સત્તા-સકલ્પશક્તિ (will to power) પણ સમાવિષ્ટ છે આ મધ્યા અવગણવામાં આવેના ઘટકો તર્કના સ્વરૂપમાં ગિરતર પર્ગિવર્તનો બાવતા રહે છે, અને કચારેક તો તર્કવિચારણા પર સપૂર્ણ અદ્ભુત પણ જમાવી બેસતા હોય છે આથી, પગનશી માની લેવામાં આવતી તર્કવિચારણા ખરેખર તો આત્મનક્ષા પર્ગિગોથી અત્યંત પ્રભવિત જ હેમ છે માનનીની સત્તામાં મૂળગામી સન્ધિતા, રહસ્યપૂર્ણતા, વિમ્નગતિઓ, અને વિરોધી બેચાણો આવશ્યકપણે જ સમાવિષ્ટ હોવાની હકીકત અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિતકો સ્વીકારે છે એ બધા ઘટકોનો તાગ તર્કવિચારણાથી મેગરવો સભવિત નથી, કારણ તેના વિનશણ સ્વરૂપને પરિણામે તર્ક વિમ્નગતિઓના સદર્મમાં કાર્યરત નથી થઈ શકનો પણ, માત્ર એ કારણસર જ એ ઘટકોનો નિષેધ થતો આવ્યો છે એ કોઈ ગીતે ઉચિત નથી બેઠ્યાએક કહે છે તેમ, "Life is full of underground currents"

ઉપરોક્ત મુદ્દાઓના સદર્મમાં નૈતિક પૂર્ણતા પામી રહેવાના પૂર્ણતાનાદી, તર્કનિ અભિગમના વિરોધમાં સર્ગક ડી એચ ચોરેએ ઠાનવેલો ઊભરો પ્રસ્તુત

છે : “ માનવીની પૂર્ણતાની સંભાવના !કયા માનવીની પૂર્ણતાની સંભાવના ? હું અનેકાનેક માનવો છું. એ બધાંમાંના કયાને તમે પૂર્ણ ગનાવી રહેશો ? હું કંઈ યાંત્રિક આયોજના નથી.... બહુ વિચિત્ર છે માનવીનો આત્મા એ પૂરેપૂરો માનવ હોય છે. એટલે કે, અબાણ્યું તેમ જ બાણ્યું બધું ય... માનવીનો આત્મા તો ગાઢ અંધારિયું વિશાળ અરણ્ય છે.”

સ્પષ્ટ છે કે અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોને મન મહત્ત્વ વિચારનું નહીં, વિચાર-પ્રવૃત્ત માનવીનું છે. અને એ માનવીની માત્ર વિચારશીલતા જ નહીં પણ એની આદરિમ્કતા તેમ જ ક્ષતિઓ કરવાની સંભાવના, એની નિર્બળતા, એનું શરીર, એનાં હાડમાંસ, અને સહુથી વિશેષ તો એનું મૃત્યુ-એ બધું જ સ્વીકૃત રાખવામાં આવે છે. કિર્કેગાર્દે આત્મલક્ષી સત્ય-‘માનવી શું છે ?’-અને પરલક્ષી સત્ય-‘માનવી શું બાણ્ય છે ?’-વચ્ચે આત્યંતિક ભેદ કરી આપ્યો છે. તેઓ દૃઢપણે માનતા હતા કે અસલી આત્માનો સાક્ષાત્કાર તર્કવિચારણાની પરલક્ષી અનાસક્તિમાં નહીં, પસંદગી કરવામાં પ્રવૃત્ત થઈ રહેવાની યાતના અને એ પસંદગી સાથેની પ્રતિબદ્ધતામાં સમાયેલી વેદનામાં જ સંભવી શકે. તર્કનિષ્ઠ ચિંતન-તંત્રોના સંદર્ભમાં ઘોર અવિશ્વાસનું આવું મનોવલણ લક્ષમાં ધરીએ તો અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની અભિવ્યક્તિઓમાં નજર ચડતી મૂળગામી વિસંગતિઓ, તેમનાં લખાણોનો પયગંબરી સ્વાંગ, તેમજ તત્ત્વનિષ્ઠાની અવેશ્વર સાહિત્યનિષ્ઠ તરફનો તેમના ચિંતનનો ઝોક કદાચ સમજી શકાય.

૩. વિખૂટાપણું (alienation and estrangement) :

તર્ક અને આત્માનાં અન્ય પાસાંઓ વચ્ચે કરવામાં આવેલા વિચ્છેદનું એક મહત્ત્વનું પરિણામ વિજ્ઞાનના ઉદ્ભવ રૂપે આવ્યું. પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના સંદર્ભમાં વિજ્ઞાન એક અગત્યનું અંગ બની રહ્યું છે, અને તેના આધારે માનવ-સમાજ ઉત્તરોત્તર વધતી જતી માત્રાએ તર્કનિષ્ઠપણે સુવ્યવસ્થિત થતો રહ્યો છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એવું મંતવ્ય ધરાવે છે કે છેક Renaissanceના સમયથી ઐતિહાસિક પરિબળો માનવીને પોતાના નક્કર અસ્તિત્વથી વિખૂટો પાડતાં આવ્યાં છે, એને અંમૂર્તતાની જાંચી ને જાંચી સપાટીએ જીવતા રહેવાની ફરજ પાડતાં રહ્યાં છે; વૈયક્તિક માનવીના અસ્તિત્વને સામૂહિકરણથી ઉચ્છેદી નાંખના આત્મ્યાં છે-અને ઈશ્વરને માનવ-ચેતનામાંથી હાંકી કાઢવામાં આવ્યો છે.

આધુનિક માનવીનું વિખૂટાપણું અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો ચાર જુદા જુદા સંદર્ભોમાં ચીંધી બતાવે છે : ઈશ્વરના સંદર્ભમાં વિખૂટાપણું, પ્રકૃતિના સંદર્ભમાં વિખૂટાપણું, અન્ય માનવીઓના સંદર્ભમાં વિખૂટાપણું, અને ખુદ પોતાના આત્માના

સદર્ભમા ય વિષ્ણુપણુ આ ચારે મર્મોમા માનનીના વિષ્ણુપણાની વાત થે ડી વિગતે કરીએ

ઈશ્વરથી વિષ્ણુપણાની આકોશપૂર્ણ અભિ યન્ત્રિ નીત્તેની પેલણા 'Good is dead'મા મળે છે, અગ્નિત્વનિઃ સિતકો (ખામ કરીને કેન્દ્ર)ના લખાણોમા એ વાગવાર પડધાયા કરે કે માનનીનું આધ્યાત્મિક દેવાળિય પણ આપણી સદીના સાહિયમા વખતોવખત અભિવ્યક્ત થતું જ આવ્યું છે ની એસ એનિએટનું દીર્ઘકા ય 'The Hollow Men,' તેમ જ જહોન ડોસ પેસેઝ અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વે, વિનિઅમ ફોકનર ગ્રેહામ ગ્રાન, ઇત્યાદિની વર્તા-નવનકથાઓ અને અન્ય કેનાય સર્ગકોની કૃતિઓ આત્માની આધ્યાત્મિક પોકગતા અભિવ્યક્ત કરે છે અગ્નિત્વવાદ સાથે ગીધેમીરી રીતે સાકળવામા ન આવતા હોય એવા સર્ગકોની કૃતિઓમા ય ક્યારેક એ પોકગતાના સદર્ભે ઘેરો વિશાદ નેવા મળે છે અમેરિકન મર્ગક શેરવૂડ એન્ડર્સન પોતાના આધ્યાત્મિક ખનીપાની સવિત્તિ પામ્યા એ પ્રસંગ વિશે એમણે લખ્યું કે તેનો અગ અહી પ્રસ્તુત છે

ચાલનીથી પ્રમાણિત ગ્તતા પર તેઓ એના નટાગ માનવા નીકળ્યા હતા, અને 'એક એક મને વિચિત્ર અને મારે મન હામ્યારપ' દેશ ઘર્ષ આની-અમ નીય હોય એવા 'દ ઈ' સન્મુખ મારી જનતે અવનત કરી ગહવાની ઇચ્છા ચાલનીથી આચ્છાદિત રસ્તાની વચોવચ ધૂળમા ધૂટાના પડચો અને ઈશ્વરમા આરથા ન હોવાથી, આસપાસના જીવતરે માગ ઈશ્વરો ડીનરી નીધા હોવાથી, માનનીની જ બીતર રહેના કોઈક પશ્ચિમે પ્રત્યે માનનીતે પોતાના અગત ઈશ્વરથી વિમૂઠો પડી દીધો હોવાથી હુ મારી વૂટણિયામે હાનત પર મનોમન હસતો ગલો દેવનોકમા કોઈ ઈશ્વર નહોતો મરામા ના ઈશ્વર નમેતો, ઈશ્વરમા આપ્યા ધગનવાની સમર્થતા માગમા છે એરી કોઈ હૈયાધારણ નહોતી એથી માન વૂટણિયે પડચો રહ્યો મૌન અને માગ હાંકે કોઈ જ શબ્દો આ યા નહા

માગ એક ફકગમા એન્ડર્સન કુતૂહલ વ્યક્ત કરે છે કે પોતાનું આપણુ યાનિક વગતુ એતે આધીન કરી દીધું હોવાથી આપણી આખેઆખી પેઢી કદાચ નિર્ધીય બનતી જાય છે, અને વડુ ને વધુ જ ગી લશ્કરો ધરાવવાની બીચી ને બીચી ઇમ ગ્તો ચણતા ગહેવાની એરણ કદાચ આપણી વવતી જતી નપુ સક્તાની જ એધાપુ આપે છે તેઓ માનતા હતા કે Puritanism અને ઔદ્યોગીકરણને પશ્ચિમા એ આધુનિક માનવી વધ્ય મની ગયો છે પોતાની તદુરસ્ત પશુતા પાડી મેગવની માનરી માટે આવશ્યક છે અને સાદીમીરી યાચિવતાએ સાથે, નિર્માધ જાતીય અભિ યક્તિ સાથે ફરીથી સપર્ક સ્થાપીતે એમ કવુ સભવિત બની રહે આ સદર્ભમા ડી એસ નોરેન્સનો જાતીયતા, રમ્તચેતના, અને પાશરી અસ્તિત્વની

divine othernessનો લગભગ ધાર્મિક સિદ્ધાંત યાદ આવે જ. સાથે સાથે, જહોન સ્ટાર્ચનબેંકની કૃતિ ‘Cannery Row’નાં લઘુરવધર, વકેલ જીવતરોની સ્પર્શી જતી આકર્ષકતા ય યાદ આવે.

પ્રકૃતિના સંદર્ભમાં માનવીનું વિખૂટાપણું છેક ફ્રેન્ચ ચિંતક-સર્જક રુસો અને રંગદર્શીઓના સમયગાળાથી સાહિત્યમાં નિરૂપાતો આવેલો એક મહત્વનો વિષય બની રહ્યું છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એ વિખૂટાપણાને ફરી એક વાર ચીંધી આપે છે એમ કહી શકાય. વિજ્ઞાન તેમ જ યંત્રવિદ્યાને આધારે ખડી કરવામાં આવેલી અડીખમ લોખંડી દીવાલોએ માનવીને તંદુરસ્ત, પ્રાકૃતિક જીવનની તરેહથી અળગો કરી નાંખ્યો છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો આ સંદર્ભમાં અમૂર્તિકરણોની ચૂડમાંથી મુક્ત થઈ નક્કરતા અને ઐક્યપૂર્ણતા પાછાં મેળવી રહેવાની દિશામાં ગતિ કરવાનો આગ્રહ રાખે છે.

સામાજિક સંદર્ભથી વિખૂટાપણું માનવીનું ત્રીજા પ્રકારનું વિખૂટાપણું છે. ઔદ્યોગીકરણને પગલે પગલે એ વિખૂટાપણું વધતી જતી માત્રાએ વિષાદજનક બની રહ્યું છે. ઔદ્યોગીકરણથી અસ્તિત્વમાં આવેલી ધરખમપણે યાંત્રિક સમાજ-વ્યવસ્થાના સંદર્ભમાં આધુનિક માનવી તદ્દન અસહાય બની ગયો છે. ઔદ્યોગીકરણ અને તેના પરિણામે સમાજ-જીવનમાં પ્રસરતી જતી નરી યાંત્રિકતા સામે જીડાપોહ જગાવવાનું કાર્ય પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં રંગદર્શીઓના સમયથી ચાલતું આવે છે. એથી, આ સંદર્ભમાં અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો વિરોધોનું પુનરુચ્ચારણ કરે છે એમ કહી શકાય. એમના વિરોધનો પ્રધાન સૂર એ છે કે યાંત્રિક સમાજ-વ્યવસ્થા એક એવું ધરખમ પરિણામ બની રહી છે જે માનવીના જીવતરમાંથી અનન્યતા તેમ જ તત્કાલિનતાનું દમન કરી નાંખે છે. વૈયક્તિક માનવીની એ વિલક્ષણતાઓને આધિન કરી રહે એવા કોઈ પણ પરિણામો અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો પ્રતિકાર કરે છે.

ટોળાંશાહીથી ખદખદતી નગરસંસ્કૃતિ, કાર્યોના ઝીણવટલયાં વિલાજનને પરિણામે વ્યક્તિવિશેષનું એના આર્થિક પ્રયોજનસાધન (Function)માં થઈ રહેતું reduction, કેન્દ્રિય સત્તાતંત્રોનો વિસ્તરતો જતો ફેલાવો, જાહેરખઅરિયા અર્થતંત્રની માનવ-જીવન પર વધતી જતી ચૂડ, આનંદપ્રમોદનાં સસ્તાં લોક-માધ્યમો દ્વારા નીપજવવામાં આવતી અર્થશૂન્ય અનુભૂતિઓથી થયા કરતી દુરસદની પળોની સુંવાળી આળપપાળ, અને એવાં એવાં યાંત્રિક સમાજ-વ્યવસ્થાનાં ત્રટકો સામે અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો જેહાદ પોકારે છે. એ બધાં પરિણામો જ માનવીના સામૂહિક જીવતરનું reduction ઉંચિડ રીઝમાનના ‘એકઝવાયા ટોળા’માં કરી નાંખે છે, માનવીની વ્યક્તિતા તેમ જ આત્મલક્ષિતાને ઉચ્છેદી નાંખી એને

૪. ભય અને ડ્રૂઝગી ચિંતા (Fear and trembling, anxiety)

ઓગણીમો ઓગણપયાસમા સાહિત્ય માટેનું નોમેન પાગિતોનિ રીકારના વખતે વિનિયમ ફાનરે કહેતું ‘વ્યાપ- અને વેશિક ભય આપણા અંગનો કુણુતા છે એટલા નામા સમયથી તે આપણી મથે મકળાતો છે કે હવે નો આપણે તેને છુવતા ય થઈ ગયા ગમે આત્મ ને અર્દાર્થત સમસ્યાઓ ઉપચિત થતી કયાગનો ય અટકો ગઈ કે સમસ્ય હવે માન એક ૧ છે કઈ રીતે ૨ કઈ જઈશ ?

Enlightenmentના સમયગળાના અશવા મનરીતે તર્ક તેમ જ વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રોમા તેના ખપને આધારે સમય પ્રકૃતિ પર આધિરય જમારી ગયેતો, નિરતર આગળ ને આગળ ઘડતા ન્દેના પ્રગતિના પ્રવહમા બધી જ સમાર્તિ રાજાનિ સમસ્યાઓ ઉકેલી ગ્હેતો - નો હતો પહેલા વિશ્વયુદ્ધની કાગમી નેખડ સથે અફગાઈને એ અગાવ તરખુચની જેમ ફાગી પડ્યા વિશ્વયુદ્ધની એ અકબ્ધ, ધૂગારપદ ખૂનામગ્રમા માનવા માટે ઉન્નત અપેક્ષાઓ મેરનાગી વિચારણાઓ મરી પરવારી માનવ-વ્યભાવ તેમ જ અમાજ- વચ્ચામા દશ્યમાન થયેના એ કડના સત્યોનો સમાવેશ કરી ગ્હેના કોઈ જ થીયગી સમર્થ નીરડી નહી અને પહેલા વિશ્વયુદ્ધ માં પારેલા great Depression તેમ જ બીજા વિશ્વયુદ્ધને પગિા મે Enlightenmentના આશાવાગી આ ગાંતા ઉમૂ નથી માનવી । ડેયામા ખેસો ગયેલી ફડક વધ ઉલકટ બની અત, આખે મે વેરેના મરમા ચિન્તાને કારણે એ ફડકતુ કપાતર અમલ્ય ઉખટ ભયમા થઈ ગ્યુ ક્ષગમાત્રમા ફ કાઈ ૧વાની સમાનતા મધા ય માનનીઓ સમક્ષ મો કાડીો ઊભી રહી ગઈ ભૌતિક સધનસ પતિ અને મુખસમૃદ્ધિના કેયનાથી સુરક્ષિત હાય એવા નેકોની સામે રખા વિચારનાના નેશમત તગી ન લેત ગએ કે વિચરવની પ્રેરડ ન ધગવનારઓને ય નીનિ થવા નાગી કે ય નિઘાની એક એકે સિદ્ધિ નવી સુવિધાની જ નહી, નવા જોખમ અને ભયની ય સભાવના કામી કરે છે આ થઈ આધુનિક માનવીના એક પ્રકરના ભયઓ ચિનતાવાત

કિક્ગાર્દને અનુસગી માર્ગ આગ્રનિક મનવીની ચિંતાના અય એક પ્રકરના ધાત કરે છે ગે કે (માર્કસમાના પાત્ર) એલાહમની વેના’—જે માન નિશ જવામદારોને આધારે નૈતિક પસદગીઓ કરવાની એના પન નાનવ મા આવેની આવશ્યતામાથી ઉભવે છે યુદ્ધકાગ દરનાન તરફનો અમલદારોને આનો પસદગીઓ કરવાની વેનાનો પ એ મગનો જ હોય છે કેટલીય વાગ એમને ગેવી પસદગીઓ કરવનુ આવશ્યક થઈ પડતુ હોય છે જેના પગિણુમે દુરમનોના સથે સાથે ખુદ પોતાના ય ઘણા મધા રૌનિકો ખુવાગ થઈ જન સતાત તમા

હિચ્ચ પદ્ધતિઓ ધરાવતાં રાજપુરુષો ય કરોડો દેશનાસીઓનાં જીવંતરતે પ્રભાવિત કરી રહેતી આવશ્યક પસંદગીઓ કરતા રહેવાની વેદનાથી પરિચિત હશે જ ને ? અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એ હકીકત દર્શાવી આપે છે કે આપણે દરેકે પણ પોતાના જીવનમાં એવી નૈતિક પસંદગીઓ માત્ર ખીજી જવાબદારીના આધારે કરવી જ પડે, અને એથી નિષ્પન્ન થતી વેદના ભોગવવી જ પડે. ક્રિકેટગ્રાહ માને છે કે આવી ખેબડી આવશ્યકતાને કારણે જ પ્રત્યેક જીવંતરની વૈયક્તિકતા જળવાઈ રહે છે, અને એથી જ માનવ-જીવનના સંદર્ભમાં અટકળો, આગાહીઓ તેમ જ સાધારણીકરણો સંભવિત નથી. પ્રત્યેક માનવીનો કિસ્સો આત્યંતિકપણે એના પોતાનો જ છે, અને તેમાં એ સ્વકીય, ઉત્કટ આવેગ સાથે પરોવાયેલો હોય છે.

ક્રિકેટગ્રાહની કૃતિ 'Fear and Trembling'માં એબ્રાહમના દૃષ્ટાંત વિશે વિસ્તૃત, હૃયમચારી નાંખે તેવું લાખ્ય રહેલું છે. એબ્રાહમની આસ્થાને સરાણે ચડાવવા ઈશ્વર એને એના બહાલસોયા પુત્ર આઈઝેકનું તલવારને ઝાટકે મસ્તક વધેરી ઈશ્વરચરણે અગ્નિદાન ધરવાનો આદેશ આપે છે. એબ્રાહમની દ્વિધા છે ઈશ્વરમાં અડગ આસ્થા અને અસીમ પુત્રપ્રેમ વચ્ચે પસંદગી કરવાની, આંતરિક શ્રદ્ધાથી નિષ્પન્ન થયેલી ધર્મનિષ્ઠ આવશ્યકતા અને વ્યાપક નૈતિક સિદ્ધાંત 'Thou shalt not kill' વચ્ચે પસંદગી કરવાની. અમૂર્ત નૈતિક સિદ્ધાંતના ઉદ્દાગ્ધનનો નિર્ણય એબ્રાહમે ભરાડીપણાની ખુમારીથી નહીં, ભય અને ધ્રુગરીની ઉત્કટ અનુભૂતિ સાથે કરવાનો છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એબ્રાહમના પાત્રને પ્રત્યેક માનવીની અસ્તિત્વનિષ્ઠ પરિસ્થિતિના પ્રતીક તરીકે લેખાવે છે. એબ્રાહમની પસંદગીના ઉદ્દાહરણનું તારણ તેઓ એવું આપે છે કે વ્યક્તિવિશેષ માટે ક્યારેક વ્યાપક સિદ્ધાંતોમાં અપવાદો કરવાં આવશ્યક થઈ પડે; કારણ કે અસ્તિત્વનિષ્ઠપણે એ પોતે એવો અપવાદ, એક નક્કર સત્-તા (Concrete being) હોય છે જેનું અસ્તિત્વ કોઈ જ અમૂર્ત વૈશ્વિક વિભાવનાથી છાવરી લેવું સંભવિત નથી.

૫. શૂન્યતાનો સાક્ષાત્કાર

ઈશ્વર, પ્રકૃતિ, અન્ય માનવીઓ ખુદ પોતાના અસહી આત્મથી ય વિખૂટા પડી ગયેલા માનવી માટે શૂન્યતા સિવાય ખીજું શું શેષ રહે ? અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો માને છે કે આધુનિક માનવી પ્રગતિના ધોરી માર્ગ પર નહીં, પણ એક એવી વિનાશકારી ભેખડની ધાર પર આવી ઊભો છે જેની નીચે મોં ફાડીને અનંત સુધી નિરપેક્ષ શૂન્યતા પથરાયેલી છે. એક અર્થમાં એ ટી. એસ. એલિએટના 'પોક્ષણ માનવ'નો પ્રદેશ છે; કારણ એનું સ્વરૂપ છે. "Shape without form, shade without colour Paralyzed force, gesture without motion."

એથી જ તો સર્જક ઈ એ. રોબિન્સનનું પાત્ર રિચર્ડ કોરિ ખળભળી જાડે છે અને ઉનાળાની એક શાંત રાતે ઘેર પાછા ફરી પોતાની ખોપરી મેંસરવી પિસ્તોલની ગોળી મારી દે છે.

શૂન્યતાના સાક્ષાત્કારની ખૂબ જ પ્રતીતિકર અભિવ્યક્તિ લિયો ટૉલ્સટૉયની આત્મકથાત્મક કૃતિ 'My Confessions' માં મળે છે તેઓ કહે છે કે જીવનના મધ્યાહ્ને, તંદુરસ્ત અવસ્થામાં, જીવતર પાસેથી અપેક્ષિત—સમૃદ્ધિ, યશ, સામાજિક મોભો, સ્વરૂપવાન પત્ની અને બાળકો, પૂર્ણતાના શિખરે પહોંચેલી સર્જકતા—બધું જ પામ્યા પછી પણ એમને વધતી જતી માત્રાએ અકળામણની અનુભૂતિ થવા લાગી હતી, એક અળપણે વિવાદ એમને ઘેરી વળ્યો હતો અને તેની ચૂડમાંથી મુક્ત થઈ રહેવું એમના માટે સંભવિત નહોતું. કોઈ માનવી માંદો પડે અને પોતાની માંદગીના લક્ષણોને નજીવં ધટાવી તેમની ફરકાર ન કરે અને વારે વારે ઉપરિચિત થતા રહી એ લક્ષણો અંતે અવિરત વેદનામાં પરિણમે—એવી દશામાં તેઓ સપડાયા હતા એવી હાલતમાં એકાએક દહીંને બાણ થાય છે કે પોતે જેને નગવ્ય અને નજીવ માનતો હતો એ ફરક તો એને માટે વિશ્વભરમાં સડુથી મહત્ત્વની વસ્તુ—પોતાનું મૃત્યુ છે ! તેઓ લખે છે : “મારા પગ તમેથી ભોંય સરકી જતી લાગી, લાગ્યું કે જેના સહારે હું બીભો રહી શકું એવું કંઈ જ બચ્યું નથી, આજ પર્યંત હું જેના માટે જીવ્યા ક્યોં એ બધું કંઈ જ નથી, જીવતા રહેવા મારે માટે કોઈ જ કારણ રહ્યું નથી...જીવંતરના પ્રવાહને રૂંધી નાંખવો અસંભવિત હતું. એ વહેણના કિદ્દગમ સ્થળે પાછા ફરવું અસંભવ હતું; અને આંખો મીંચી દેવાનું સંભવિત નહોતું—જેથી હું જોઈ શકું કે મારી સમક્ષ વેદનાં તેમ જ સાક્ષાત્ મૃત્યુ, સમૂળગો વિનાશ, ખડા હતાં” આની અનુભૂતિને કિર્કગાર્ડ 'Sickness unto Death' તરીકે ઓળખાવે છે, વિવાદ, જેની પકડમાંથી મુક્ત થઈ રહેવા વાંચિત મૃત્યુ પણ સંભવિત નથી.

અનેસ્ટ હેમિન્ગ્વેની વાર્તા 'A clean, well-lighted place' માં પણ ઉપરોક્ત અનુભૂતિ સચોટ રજૂઆત પામે છે વાર્તાની આખરમાં મોડી રાતે ભુદ્રો વેઈટર ખાટસે પડે છે અને પોતાને સંબોધે છે, “એને ભય શાનો હતો ? એ કંઈ ભય કે ધારતી નહોતાં. એ હતી એને અતિપરિચિન શૂન્યતા બધું જ શૂન્ય હતું, માનવી પણ શૂન્ય...” અને પછી ઈશ્વરના મૃત્યુની પ્રતીતિ થઈ ગઈ હોવાથી એ ઘેરા વિવાદ સાથે Lord's Prayer નો પાઠ કરે છે : “Our Nothing who are in Nothing, nothing be thy nothing ..”, અને પછી Av'e Maria નો પાઠ - “Hail nothing,

full of nothing..." આ બુદ્ધો વેઈટર હેમિન્ગવેની શરૂઆતના ગાળાની નવલકથાઓનાં પાત્રોની લાગણીને જ નગ્ન સ્વરૂપે અભિવ્યક્ત કરે છે. એમની બુબુક્ષા (જે તેઓ દારૂ, હિંસા તેમ જ જાતીયતાથી પરિત્રાપ્ત કરવા મથ્યા કરે છે) જ અહીં વ્યક્ત થઈ રહે છે. 'કહેવું' આવશ્યક નથી કે મોટા ભાગનાં આધુનિક સર્જકોમાં એવા મળતાં વિષાદ અને નિરાશાવાદ સમકાલીન જીવતરમાં દશ્યમોંન શૂન્યતાની અનુભૂતિમાંથી જ ઉદભવે છે.

૬. સ્વતંત્રતા

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો વહેલા મોડા અન્ય બધાં જ સામાન્ય વિષયોને આવરી રહેતા સ્વતંત્રતાના વિષય પર આવે છે. પ્રયોજન શૂન્ય વિશ્વમાં માનવી સ્વતંત્રતાથી શાપિત છે, કારણ કે પોતાના આત્માને અતિક્રમી રહેવાનું, પોતે હોય એથી બુદ્ધિ વ્યક્તિ બની રહેવાનું માત્ર એના માટે જ સંભવિત છે. વિશ્વને પ્રયોજનનિષ્ઠ બનાવી આપવા ઈશ્વર તો હયાત નથી. એથી, પોતે શું બનતો બલ્ય છે તે માટેની સંપૂર્ણ જવાબદારીનો ભોજ પ્રત્યેક માનવીએ વેંઢારવો જ પડે. અને પોતાને માટે કરવામાં આવેલી પ્રત્યેક પસંદગી અન્ય બધા જ માનવીઓ માટેની ય પસંદગી બની રહે છે, કારણ કે એક ચોક્કસ પ્રકારની વ્યક્તિ બની રહેવાનું પસંદ કરવામાં એ બધા જ માનવીઓ સમક્ષ એક આદર્શ મૂર્તિ કરી આપે છે. પરિણામે, બધાં જ માનવીઓ માટેની વૈયક્તિક જવાબદારીનો ભોજ અસભ્ય બની રહે છે. વળી, માનવી પોતાનાં કાર્યોથી વિશેષ કંઈ જ હોતો નથી. જેમ કે, સાર્ત્ર દર્શાવી આપે છે તેમ, કાયર માનવી પોતે જ પોતાની કાયરતા માટે જવાબદાર હોય છે. અને છતાં પોતે છે તેનાથી નોખી, શૂરવીર, વ્યક્તિ બની રહેવાની સ્વતંત્રતા ય એ ધરાવે જ છે.

સાર્ત્રથી નવલકથા 'The Age of reason' નું એક બહુ ઓછું ગમે તેવું પાત્ર પોતાનાં સમ્મતીય વૃત્તિ અને વર્તનને કારણે આત્મગ્નાનિ તેમ જ વેદનાથી ત્રાસી જઈ પોતાના દુરાચરણની જડને અસ્ત્રાથી 'કાપી નાંખે'વા તૈયાર થઈ જાય છે, પણ નિર્ણાયક ક્ષણે એ જખરદસ્ત સંકલ્પને આધારે અસ્ત્રો ફગાવી દે છે. એ ક્ષણથી એ પોતાની વૃત્તિઓ અને વર્તન 'પર સંપૂર્ણ દાબુ મેળવવાની શરૂઆત કરે છે. સાર્ત્ર માને છે કે પ્રત્યેક માનવીએ પોતાના રાગિંદા જીવતરની સંઘટના આ રીતે જ કરવી આવશ્યક છે. એ જ અસલી જીવતરની તરેહ છે.

ઈશ્વરનાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો સ્વતંત્રતાનું અર્થઘટન જરા બુદ્ધિ રીતે કરે છે. સ્વતંત્રતા તેમ જ માનવીય પરિસ્થિતિ વિશે તેઓ સાર્ત્ર જેવી જ

ભાત્રા ખપમા વર્ષને વાન કરે છે જતા એમની ચર્ચામાં ઈશ્વરનું સ્થાન હમેશા કેન્દ્રગામી રહે છે માનવીની અસ્તિત્વનિષ્ઠ સ્થિતિનું અર્થઘટન તેઓ એવું કરે છે કે માનવી પોતાના આવશ્યકપણે ઈશ્વર-સમગ્ર સ્વભાવથી વિખૂટો પડી ગયો છે, અને એના જીવનની મૂળગામી સમસ્યા એ વિખૂટાપણાની ખાઈને પૂરી દર્શ પરિત્રાણ પામી રહેવાની છે શાત અને અનત એવા મે વિપરીત વિશ્વોનું સન્નિકર્ષ-બિંદુ હોવાને કારણે માનવીના જીવનમાં સદિ ધતા તેમ જ રહસ્ય પૂર્ણતા ઉપસ્થિત હોય છે આ સદર્શો બેદર્શાએક લમે છે ‘માનવી પોતાનામાં માનવીનું તેમ જ ઈશ્વરનું એવા મે કંપન એનામાં મૂર્ત થાય તેટલી માત્રાએ એ માનવીનું કંપન મૂર્ત કરી રહે છે’

પરિત્રાણની અવસ્થા વિશે વાત કરતા પૉન ગિનિય લખે છે ‘તેમાં નિરપેક્ષ સત્તા અને અસ્તિત્વનિષ્ઠ અવસ્થા વચ્ચે રહેલી તિરાડ ઉત્પન્ન થઈ રહે છે’ આ સદર્શમાં સ્વતંત્રતા સાર્વજનિક મતની જેમ જ પસંદગી માટે સંપૂર્ણ વૈયક્તિક જવાબદારીનો સ્વીકાર તેમ જ પસંદગી સાથેની પ્રતિમદ્વતા બની રહે છે આગ્રહનો અર્થ છે એકાદમ જેની આસ્થા પોતાની સમગ્ર સંસ્કૃતિ, આશા-આકાંક્ષાઓ અને લાગણ્યો ઈશ્વરચરણે ધરી દર્શ સઘળું ઈશ્વરેન્દ્ર પર છોડી દેવાની પ્રતિજ્ઞા આપું સંપૂર્ણ સ્વાર્પણ જ સાચી સ્વતંત્રતા બની રહે છે

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની મથામણમાં સામાન્ય વિષયોની વાત સમેતી લેતા પહેલાં એક ધ્યાનમાં રાખવા જેવા અગત્યના મુદ્દા વિશે થોડી વાત કરી આવશ્યક જણાય છે

આપણે ચર્ચા કરી એ બધા જ વિરોધ કોઈ સર્જનની એક જ કૃતિમાં મળી આવે તેની અપેક્ષા રાખવી યોગ્ય નથી જ એ દેખીતું જ સાહિત્ય તેમ જ અન્ય કલાપ્રકારોમાં અસ્તિત્વવાન્તી વિનક્ષણ અભિવ્યક્તિ ધણું ખુબ આડકતરી રીતોએ જ થતી આવી છે એવી અભિવ્યક્તિ માટે સર્જકો ક્યારેક પ્રતીકો અને પ્રણાલીનિષ્ઠ સ્વરૂપના નવા નવા આવિષ્કારો ખપમા લેતા હોય છે

ઉપરોક્ત સદર્શમાં સમગ્રનીન મર્જકોની સમયની વિભાવના તેમ જ અભિવ્યક્તિ સાથેની મથામણ પ્રસ્તુત છે વિનિયમ ફ્રેકનર પોતાની નવનકથા ‘The Sound and Fury’માં મીનાયાલુ ઘડિયાળ-ઝાપ સમયનું એકીસાથે આકુચન તેમ જ વિસ્તરણ કરી નાખે છે કે પછી જૂન તેમ જ વર્તમાનના સન્નિધાન દ્વારા સમયને ધૂંધેળા અને આકારહીન બનાવી નાખે છે આવું સિદ્ધ કરવા ફ્રેકનર ‘ચેતના-પ્રવાહ’ અને એવી બીજી રચનારીનિઓના જુના જુદા આવિષ્કારો

અપમાં લે છે એ 'અરુ'. પણ, એ બધી જ રચનારીતિઓમાં જીવનરને વિલક્ષણ, આત્મલક્ષી અનુભૂતિરૂપે જ લેખવામાં આવ્યું છે. ચીલાચાલુ રીતે બાહ્ય જીવનરને ઘડિયાળનાં કાટાઓથી એકસરખાં ચોસઘાંઓમાં વઢાઈ રહેતા સુવ્યવસ્થિત, તર્કનિષ્ઠ પ્રવાહ તરીકે લેખવામાં આવે છે. ક્રાંતનર એથી જુદો જ પરિપ્રેક્ષ્ય અપનાવે છે, અને જીવનરને અપારદર્શક, સંદિગ્ધ, તેમ જ અતાર્કિક હોય એવી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોના રીતે જુએ છે.

ઝેલમ ગ્રીન પણ પોતાની નવલકથા 'The Power and the Glory'માં કંઈક આવું જ સિદ્ધ કરે છે. અહીં તેઓ બાકીના વિશ્વથી કપાઈ ગયેલી, સમયના વહેણમાંથી નોખી પડી ગયેલી, સાંકડા મોઢાની બોટલમાં સીલ મારીને પેક કરી નાંખી હોય તેવી ચૂંચળાવી મારની યૃષ્ટિ આલેખે છે. માથે મોત ભમતું હોય તેવી આ વેદનાગ્રસ્ત સૃષ્ટિમાં લથડયા કરે છે દારૂડિયો પાદરી, એકલવાયો, મૂંઝાયેલો; અને એનો પીછો કરતો જાય છે ખાલીપાની તેમ જ ઈશ્વરના મૃત્યુની અનુભૂતિ પામી ચૂકેલો એક પોલીસ અમલદાર.

સાહિત્યકૃતિઓમાં નજરે ચઢતી અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિષયોની આવી આવી અભિ-વ્યક્તિઓનું તારણ એવું તો ન જ કાઠી શકાય કે એ સર્જકોએ સલાનપણે અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનશૈલી અપનાવી છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓ સાથે તેઓ પરિચિત જ ન હોય એમ પણ બની શકે. હાઈડેગર અને એમની ય પહેલાં મધ્યકાલીન ખ્રિસ્તી ધર્મમીમાંસક સંત ઓગસ્ટીને એવું દર્શાવવાના પ્રયાસ કર્યાં છે કે સમય માનવીની બહાર નહીં પણ બીતર રહેલો છે, અને તેની અનુભૂતિ વૈયક્તિક અને આત્મલક્ષી જ હોવાની; ક્રાંતનરે કદાચ આ ખે ચિંતકોને વાંચ્યા ય નહીં હોય. છતાં 'The Sound and Fury'માં અભિ-વ્યક્ત થયેલા સમયના આલેખનને 'અસ્તિત્વનિષ્ઠ' ઘટાવવું ઉચિત બની રહે છે. કારણ, એવા બધાં ય મતમનાંતરોને અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોએ પોતાની વિચારણામાં ચોક્કસ સ્થાન તેમ જ પ્રાપ્તી શકાય તેવું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ પૂરાં પાડ્યાં છે.

અને, સાહિત્યકૃતિઓમાં અસ્તિત્વવાદની ઝાંચ પારખવા નીકળીએ ત્યારે એ હકીકત ધ્યાનમાં રાખવી આવશ્યક છે કે અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિષયોનાં આકર્ષણ તેમ જ લયસ્થાન એ છે કે એક વાર હોંશે હોંશે તેમને ખોળી કાઢવા નીકળી પડીએ, તો અધે જ એ દેખા દેવાનાં ! પણ ભેદવૃત્તિ અને સંયમ જાળવી રાખવામાં આવે, તો જરૂર જણાય કે કોઈ પણ સ્થળ-સમયે સર્જાયેલા સાહિત્યમાં એ વિષયોની અભિવ્યક્તિ મળી જ આવે. કારણ, એ વિષયો માનવીય છે, અસ્તિ-ત્વનિષ્ઠ છે-અને સર્જક કદાચ સામાન્ય માનવીઓની તુલનાએ વધુ માત્રાએ અસ્તિત્વનિષ્ઠપણે જીવતો હોય એમ બની શકે.

લેખ માટે સહાયભૂત કૃતિઓ :

1. Encounters with Nothingness - Helmut Kuhn.
2. Existentialism - John Macguarrie.
3. An Existentialist Ethics - Hazel Barnes.
5. Contemporary Philosophy : Vo./II - Rev. Borzaga.
4. Beyond the Outsider - Colin Wilson.
6. Existentialism : a Theory of Man - R. Harper.
7. Existentialism and Modern Predicament - F. Heine-
mann.
8. Existentialism and Creativity - M. Bedford.
9. Existential Thought and Fictional Technique - E.
Kern.

(એપ્રિલ-૧૯૮૪)

તંત્રીશ્રી,

‘એતદ્’ ૭૩માં પ્રગટ થયેલ શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટના પત્રના અનુસંધાનમાં થોડીક સ્પષ્ટતા કરવી જરૂરી લાગતાં આ પત્ર લખું છું.

શ્રી ભટ્ટે ‘ઉપક્રમ’ના એક પરિચ્છેદ અને મારા લેખના એક પરિચ્છેદ વચ્ચેનું સામ્ય શોધી કાઢી કોઈ મહાન ‘સત્ય’ની સ્થાપના કરવાનો પુરુષાર્થ કર્યો છે !

મારા લેખના અંતે મેં નોંધ્યું છે તેમ એ લેખ ધ્રાંગધ્રા કોલેજના ‘નવલકથાનું કલાસ્વરૂપ’ વિશેના પરિસંવાદ માટે લખાયો હતો. એ પરિસંવાદના આયોજકો જાણે છે તેમ મારે માત્ર ચાર પાંચ દિવસમાં એ લેખ તૈયાર કરવો પડેલો. પરિસંવાદમાં વાંચવા મેં અર્ધ સમયમાં માત્ર working paper તૈયાર કરેલ પરંતુ આયોજકો તેની સાયકલોસ્ટાઈલ નકલો કઢાવી વહેંચવા ઇચ્છતા હતા તેથી એક મિત્ર પાસે મેં મારા લેખને fair કરાવ્યો. સામાન્ય રીતે હું મારા બધા લેખો જાતે જ fair કરતો હોઉં છું, પણ સમયના અભાવે આ લેખ fair કરવામાં મિત્રની મદદ લેવી પડી. પરિસંવાદ પતી ગયા પછી લેખની નકલ ‘એતદ્’માં છાપવા મોકલી આપી. ડિસેમ્બર ૮૩ના અંકમાં છપાઈ ગયો છે એ જાણવા મળેલ. પણ મને અંક કે એક પ્રિન્ટસ કશું મળેલ નહીં. (મોકલ્યું હશે તો કદાચ પોસ્ટમાં ગેરવહેલ થયું હશે.)

શિરીષભાઈને એક પત્ર જ લખી દીધો હોત તો અંક તો મોકલી આપત, પણ આજસમાં રહી ગયું. પછી માર્ય મહિનામાં એક આખ્યાનસંભાષા નિમિત્તે વડોદરા જવાનું થયું ત્યારે અંક યાદ આવ્યો અને ભારતીયહેને એ અંક મેળવી આપ્યો. અલગત મારા સ્વભાવ પ્રમાણે આજ સુધી એ છપાયેલો લેખ વાંચવાની તસ્દી મેં લીધી નહીં. ચર્યાપત્ર વાંચીને બધું ઉથલાવ્યું. છપાયેલો લેખ, fair કરેલ લેખ અને મૂળ working paper કાઢી સરખાવ્યાં. ત્યારે ખ્યાલ આવ્યો કે મૂળ લેખમાંથી fair કરતી વખતે મિત્રની શરતચૂકથી શ્રી જયંતભાઈનો નામોલ્લેખ રહી ગયો છે.

અલગત હું સમજું છું કે આ કોઈ બચાવ ન રહેવાય. જિંદગી કરેલ લેખને જૂના લખાણ સાથે ત્રીજીવટપૂર્વક ન સરખાવેલા અને છપાવવા મોકલતી વખતે પણ એવું ધ્યાન ન ગણવું કામ્ય ન જ કહી શકાય એ એક મોટી ખૂન છે એ હું કબૂલું છું બાકી, ગુજરાતીના જે ગણ્યાગાંઠવા વિવેચકો માટે મને અત્યંત આદર છે તેમાંના એક મૂ જ્યંતભાઈના લેખનો હું ઉપયોગ કરું અને તેમનો નામોદ્દેશ પણ ન કરું એવો નિર્લજ્જ, કૃત્ત્રિમ તો હું નથી જ થી જ્યંતભાઈ તો મને સારી રીતે જાણે છે તેથી તેમણે તો કોઈ ગેરસમજ નહીં કરી હોય એમ હું માનું છું શ્રી જ્યંતભાઈના ઉત્તરો આગાઉ મારા અનેક લેખોમાં મેં કરેલા છે એનાથી તેઓ અને સહુ માહિતગાર છે જ.

ઉપર્યુક્ત લેખ મારા આગામી વિવેચનસંગ્રહમાં મેં લીધો છે અને તેની મેં જાતે તૈયાર કરેલ હસ્તપ્રત જોઈ તો તેમા થી જ્યંત કોઠારીનો નામોદ્દેશ છે જ. આ તો જે હકીકત છે તેની જાણકારી આપું છું. આ કોઈ બચાવ નથી. આ વિગતોને ન માનવી હોય તો 'મિત્રો'ને તેના છૂટ છે.

શ્રી ભટ્ટને 'પાકો વહેમ' છે કે મેં ઉપક્રમની જેમ ખીજા પુસ્તકોનો પણ આધાર લીધો છે. ભાઈશ્રી, આમા 'વહેમ' રાખરાખી શું જરૂર છે? મેં લેખ તૈયાર કરવામા અતેક પુસ્તકોનો, વિવેચકોનો આધાર લીધો છે જ અને તે બધાનો ઉલ્લેખ મારા લેખમાં જ કર્યો છે. ઈ. એમ. ફાસ્ટર, જોનસન, મેરી મેકાર્થી, હેનરી જેમ્સ, શિશિર ચટ્ટોપાધ્યાય, ફિરોઝ ઈશરવૂડ, કમ્પ્યુ. એચ. હડસન, એલિઝાબેથ ડ્રયુ, શોરર, ફોલોએટ, સુરેશ જોષી વગેરેનો ઉલ્લેખ મારા લેખમાં જોવા મળશે જ.

જોઈ શકાશે કે આમાંથી મોટાભાગના વિવેચકો તો પાશ્ચાત્ય છે. શ્રી ભટ્ટ દર્શાવે છે તેમ મોટાભાગના ગુજરાતી વાચકો અંગ્રેજી વાંચતા નથી તેથી અનેક વિવેચકો અંગ્રેજી લેખો, તેના અંગ્રેજી પોતાને નામે ચઢાવી દે છે. તેમની આ શંકા સાચી છે. હું એવા કેટલાક ગુજરાતી વિવેચકો વિશે જાણ છું જેમણે અંગ્રેજી લેખો પોતાને નામે ચઢાવી દીધા છે, અને મૂળ લેખકનો કયાંય નામોદ્દેશ મુદ્દા કર્યો નથી. આ અંગેની વિગતો હું પૂરી પાડી શકું તેમ છું પણ મને કોઈના ચારિત્ર્યખંડનમાં રસ નથી, એવો સમય પણ મારી પાસે નથી. જો હું વિદેશી વિવેચકોનો ઉલ્લેખ કરવાની પ્રમાણિકતા ધરાવતો હોઉં તો ગુજરાતી વિવેચકોનો ઉલ્લેખ ન કરું એવો મૂખ તો ન જ હોઈ શકું. મારા ગ્રીક સાહિત્ય વિષયક લેખો શ્રી ભટ્ટ જોશે તો તેમને ખ્યાલ આવશે કે તેમાં મેં જે વિવેચકોના આધાર લીધા છે તે બધાના ઉલ્લેખો કર્યા છે. તે મારેનાં કેટલાક પુસ્તકો તો મેં ગ્રીક રાજદૂત દ્વારા ગ્રીસથી મંગાવેલાં. હું જાણ છું કે તે લેખકોનો ઉલ્લેખ

જો હું ન કરું તો કોઈને એની ખબર પડવાની નથી. પણ મેં એવું ક્યું નથી મારા એ લેખો (પ્રગટ-‘પરખ’ એપ્રિલ ’૮૧, ‘કંકાવટી’ જૂન ’૮૧, મે ’૮૩, ‘કવિલોક’ ડિસે. ’૮૧ થી એપ્રિલ ’૮૨, ‘વિદ્યાપીઠ’ ફેબ્રુ. ’૮૩) જોતાં તેમને ધ્યાનમાં આવશે અને તેમણે જાતે સર્જેલી ભ્રમણા ભાંગશે. અલબત્ત તેમને ભ્રમણામાં રહેવામાં આનંદ આવતો હોય તો એવો શ્રમ ન કરે.

મારા અગિયાર પૃષ્ઠના લેખમાં શ્રી જયંતભાઈની અગિયાર પંક્તિઓના ઉપયોગથી મેં ‘કોઠારીઓના કોઠાર’ મારે નામે ચડાવી દીધા છે એવું માનનાર ‘મિત્રો’ને મારે એટલું જ કહેવાતું કે મારા પોતાના આઠ-દસ વિસ્તૃત અભ્યાસ લેખો, જે મેં વિલિન્ટ સામયિકોમાં છપાવવા વર્ષો પૂર્વે મોકલેલા અને સ્વીકૃત થયેલા પણ તંત્રી-સંપાદકોની એકાગ્રજીને કારણે આજ સુધી છપાયા વિના રહી ગયા છે તે લેખો પરત મોકલવા મેં પ્રયત્ન નથી કર્યો કે મૂળ રફ લખાણો શોધી કાઢી તેમને દિાર કરી મારા વિવેચન સંગ્રહોમાં સમાવવાનો પ્રયત્ન પણ નથી કર્યો. ઘણી મહેનતથી તૈયાર કરેલ મારા અનેક લેખો વર્ષોથી અપ્રગટ રહ્યા છે અને મારી ઉદાસીનતાને કારણે કદાચ હંમેશ માટે અપ્રગટ જ રહેશે. પોતાના જ લેખો પોતાને નામે ચડાવી દેવા પ્રત્યે નીરસ રહેનાર માણસને બીજાના કોઠાર પોતાને નામે ચડાવવામાં કેટલો રસ હશે તે સુસંગતો સમજી શકશે. એવી જરૂર મારે હજી સુધી તો પેદા થઈ નથી અને પેદા થશે તે પહેલાં જ હું લખવાતું બંધ કરી દઈશ.

મને નિર્થક ચર્ચાઓ કરવામાં અને વાદવિવાદ કરવામાં રસ નથી. હું મારે વિશેના ચર્ચાપત્રોના જવાબ પણ ભાગ્યે જ આપું છું. આ પત્ર કેવળ થોડીક સ્પષ્ટતા કરવા પૂરતો લખ્યો છે. આ બાબતને કોઈ જો ‘ચર્ચા’ માનતું હોય તો મારે પક્ષે તો હું તે પૂરી થયેલ જાહેર કરું છું.

— પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ

What we choose to fight is so tiny,
What fights with us is so great?

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨૧, સિદ્ધપર આર્ચ

જગમોહન મહેતા માર્ગ

મુંબઈ ૪૦૦ ૦૦૬

ના સૌજન્યથી

કમલ વોરા

કાગડો

૧

ભરત નાયક

અગ્રામાં

૧૦

અરુણ અડાલજી

અસ્તિત્વ'વાક'ની બાળપોથી

૧૩

ઓગસ્ટ ઓગષ્ટાસો દ્યાર્યાસી વખં સતસુતં તંત્રી સુદેશ ભેળી સહતંત્રી મિત્રીય પંચાલ

એતદ્ પંચોતેર

એતદ્ ૭૫

એતદ્ ૭૫

૧૫ સાતમું આમરૂ પચોતે

તંત્રી સુરેશ બેથી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિમત ઝવેરી રસિક શાહ જ્યોત પારેખ
સપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પદ્મમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ કરવાના રૂઢિ

રસિક શાહ

ખી/૨૪, ખીરાન ૧૨, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે

૩૭, સામરમતી સોસાયટી, સાળરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જ્યોત પારેખ

એ/૨૦, અમત એસ્ટેટ, મ વૈલ માર્ગ, ઘાટપેપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ

એચ/૧, અધ્યાપક કુમીર, પ્રતાપનગર, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

૧૨થા અંગ્રેજી પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

ગઝલ

(પ્રસાદ, બે કાવ્યપંક્તિની રસચર્ચાનાં)

હરીશ મીનાશ્રુ

૧

મેં ખૈરાગિણુ આદિશી છ, થારે મહારે કદકો સનેસ
ગિન પાણી ગિન સાણુણુ, સાંવરા, હોઈ ગઈ ધોઈ સપેઠ

—મીરાંબાઈ

ખેયાં અસિત વસ્ત્રો, પહેયાં પુલકપટોળાં
મીંઢળ મટેલ કરથી ઝખકીને નેણુ યોળાં
આ શ્યામળા પવનમાં વંશીનાં ફૂલ તરતાં
નીતરીને સ્વચ્છ ખૂદ્યા મન કુખજવર્ણુ ફૂલોળાં
કિસલય વીંઝીને કોણે પરગટ રમ્યા વિલાસો
કોના મતીર વાંસે ચળકે સપેઠ સોળાં
ર્યાહિનો સુરમો હૈ અણિયાળ અર્થ આજુ
અચરજમાં ઠાલવું ત્યાં પૂરણુ અમિલકયોળાં
સિંભરવો ચૂગી દ્યે પંછીઓ પદમ પરથી
કજળેલ પોપત્યાંમાં જળના ધવલ હિંચોળા
હું કૃષ્ણતુલસીની આ ડાંખળી બની ગૈ
માટીના મનમાં થારાં સિંગાર, શુભ્ર સોળાં
કિંશક લખૂકયા હોઠે ચૂંખે છે કોણુ હુમને ?
આ સાંવરો પીડે ત્યાં સારસનાં સ્પર્શટોળાં
તંબૂળને થેન રાતાં દંતક્ષતો ત્વયા પર
સ્તનનાં કિરાતપુષ્પો ઉજ્જવળમાં ઓળધોળાં
અખરખને લયફુલીઓ દોળીને. શીશગઝલમાં
શીશમની પૂતળીને ખૂદે છે શબ્દ ધોળાં,

વ્રક્ષ ન ગલાં, વ્રક્ષમય કુતુંહ લોચેત્તર સત્ત્વ,
માત્ર ત્યાં કેલાઈ રચું—એ જ ને: સોદ્ય

ઉમાશંકર જોષી

આ પાંડાંનું જૂમ્મર,—ટપકે કુટિલ છટામાં
મન મેઘનું દુનિમય આ જળના મોગટામાં
હાલા અપાઠકૃણની છત્રી ઉઘાડી યક્ષો
પ્રાયશ્ચ નભ ઝરે છે ઝીગોર ઝાપટામાં
મારીની પૃષ્ઠ પીઠે લગ્નકે છે સોળ લીલા
પીડાય ગગઉહલીન દટગી ચટાપટામાં
પિંગળદીડામાં કુગલ કન્યામાં દેવ જગી
મયૂરામનો અમ્મન વડની વિકલ જટામાં
શ્વે, જાયકો ભરી, લઉં લીલી ધુભરી ઝાતી
ચન હાડવા કરે છે આ પૂંજ પોપટામાં
દાદૂરના બોલ ખૂંદીને દિગ્વિજયના લયમાં
ફરકે હરિત કવિતા તગણાના વાવટામાં
સ્થાવર કપિલ થડમાં ઝરકે ગપૈયા, મૈયા
છણકો કરીને ઢાકે મીમ મુખ ધૂમ્મટામાં
જળનું પડીકું જાણી મીઝે છે મંદ લોચન
લીલા મનુષ્ય રૂઝ્યા મુખની સીકર ઘટામાં
કરમાં કણસણું ઝરે છે મોતીએ મટેલું
શાલીનું ગધપ્રમદું જોસ્યું છે અટપટામાં

ઈન્દુ ગોરવામી

તો પછી

આબ્જનખાલુ લયધખકનું શું થશે

પાતાળપાણી કંપાતાનું થશે

તાણમાં ને તાણમાં

ધૂળધૂમાડો થઈ ખખડી ગયા દ્યો શ્વાસ

તાણમાં ને તાણમાં

આભઅક્ષર ફૂંક અંજળ ભોય ને અદકું કશુંક

પંચીકરણનું પોટલું પડતું મૂકી

ધરખમ

ઢળી ગયા હો રાજ

રાજ કહેતાં

શ્વાસ તું :

સોળે કળાની સાલ્યખી મોરી

જીવતી ડણક

વિશ્વ ધરનું

તારાસનું આ મનતણખલું ઘાસ ખાતું ઘાસ

ઘાસિયો પોકાર પણ ક્યાં જિંદ છે ઘાસમાં

હું ઉઠતી લેત પડકાર કાળ :

નવતર ઢાળ

કળણ મારુ સંજર પણ જો લેતને

માટીપથું

ને એટલે તો સોંસરું જિતરી ગયું

અટકળભીતું આ આપખું
 હું હવે તરબોળ નહરતા વિશે
 ક્યો ગળાપૂડ શબ્દ મૂકું
 જીવ સટોસટ ગિધડે જ્યાં કમળવન
 એ ગજઆદિર્મામ હું જ છે
 હું સનાતન વમળવળી :
 વમળાટ મારો પવનપગલે
 આભઅક્ષર કૂંકઅંજળ બોય ને અઠકુ દશુ ક.
 બે વેંતવા છેદું છાંયે
 કોણ જીંધેદાંધ મારા મળમાં
 ઉચલી પડે છે આમ
 આમ તો
 મૂડી કિચિરા મરણ પર
 મુસ્તાક મારો શબ્દ છે
 સૂર્ય છે
 સર્પ છે
 બોંય કહેતાં જુક્તની જીતરભયાં બંડારનો
 દૂમો અને દૂમો જ છે
 પળ
 ઊર્ધ્વાહુ ફક્ક પર

કોણ કોને કાન દે
પંચમુખી શંખતા ટંકાર પર .

કવણ કરમૈ કાન દે
તાણમાં ને તાણમાં

શબ્દવેધી સવ્યસાચી સ્ફોટના અણસાર પર
એક ટીટોડી અતુષ્ટુપ છંદને તાક્યા કરે
ત.કયા કરે

ને ભૂતિયું મેદાન ઓઢી શૂન્ય મારું
કવચ કુંડળ કવચકુંડળ ઝેળાણે
કંઈ લાખ લેખાં લડચડે :
માણસ તો ગોત્યું કયાં જડે

અરથગિફ્ટી અરથગિફ્ટી અરથગિફ્ટી
હે વંધ્ય માગી ફલશ્રુતિ

તું
તીર એકું તીરનું અરસલ પ્રવાહી પોત છે
રક્તમન્નળ માંસનું કે.કે પડેલું રૂપ છે.

આ ટીપે કે આ ટીપે
આ ચીલે કે આ ચીલે

કેઈ કાળે કૌંચમાં

મારું રૂપાન્તર હો ન હો

દાણ સુનેરી હો ન હો :

હું શિખંડીસમય સામે

બાઅદમ બામુખ હિન્ન ખડો છું

જયદેવ શુકલ

બાળપણમાં આધેડાં
ખટમધુરં લાલ પછોં
આળે,
વર્ષો પછી
હથેળીઓમાં, આંખોમાં,
માથા પર ફરફરે..
ન દેખાતી કોયલ
કાળું-નીલું ફળ્યા કરે.
હસતાં હસતાં
આકાશ રંગી દે
શુભમહોર.
લાલ ઝાયા નીચે
જામેલો બાળક
તાકી રહે.
ખટમધુરં લાલ પછોં
વરસે....
બાળકના મુખમાં
એક લાલ-સોનેરી પછું
ફરફરે....

એક કાવ્ય

પ્રાણજીવન મહેતા

બગાસું ખાતાની સાથે જ
વંદાળિયો શરીરમાં પ્રવેશી ગયો.
મોંફાડની અંદર થોડા ઠાંત ખખડ્યા;-
હલખલી મૂળસોતા ઊખડી ગયા.
હોઠનો એકાદ ખૂણો લખડી લટકવા લાગ્યો.

કુગ્ગાની જેમ અન્નનળી ફૂલાઈ
ફૂસ થઈ સંકોચાઈ ગઈ.

એક ધુમરી લઈ હોજરીયાં ચક્કર લમ્મર ધૂમી વળ્યો.
આંતરડાં વલોવાઈ હોજરીમાં એકરસ થઈ ગયાં.

પાંસળીઓ થોડી ઘણી ભીંસાઈ ભુક્કો થઈ.

વળી બગાસું આવતું લાગે.

હાથ પગ ધ્રૂજવા મંડ્યા.

મોંફાડ આડે માંડ હથેળી ખાળી દીધી.

નજર માંડી જોવું તો

નાલિ પર એક રાક્ષસી કરોળિયો

જળ બાંધતો દેખાયો.

પહેલો પુરુષ/એકવચન-મટેલું વ્યાકરણ

પ્રાણુજીવન મહેતા

હવે નગરને નીલાળે મેલ
લે બહુ જોયા આપણે ખેલ
આંગળીઓમા વીંટાતી વેલ
હથેળા વચ્ચે ઠેકતી દેલ
જળવિશુ સમઠર ફેંકી છે જળ
હે હૈયસો : કાંઠે ઠણસતો કાળ
બોખું મોં છે ચહેરો વિકરાળ
દર્પણ ફૂંટીમાં પસરતી રાડ
નિશાળ ઓટલે બોલ તું આંક
લઈ પાટી પેન અરથને ટાંક
૮ ખ ગ કૂખમાં ગોથાં ખાય
વિપાદ વારતા ગરબે ચૂંથાય
જગદપટ છીડે જોઈ રોઈ આંખ
એકડા વણ પણ મીડે ફૂટી પાંખ
ભાભી લંકા ને વરણ છે સોનલ
પિંડે પ્રગટચો પીળો દાવાનળ
તાવડી મેલી તડકાને શેક
લડકાની તું સૂંધી જો મહેક
આયખાનો લખી અવજો ઇતિહાસ
પસાંડી વાળી કરીશ હા હાસ.

ચંદ્રકાન્ત શેઠ

હમણાં એક પ્રદર્શન હતું હસ્તકલાના નમૂનાઓનું. હું જોવા ગયો. ત્યાંની સ્વયં સેવિકા મને ઓળખતી હતી. મને આવકારતાં કહે, ‘આવો, આવો, તમને એક અફલાતૂન ચીજ બતાવું’ અને તે મને ઉત્સાહપૂર્વક એક કાષ્ટપ્રતિમા પાસે દોરી લઈ ગઈ. પ્રતિમા સાચે જ મનોહર હતી. ક્રમનીય દેહયુગ્મિ અને રમણીય ભાવ ભંગિમાઓ ! થાય કે એને જોયા જ કરીએ. એ પ્રતિમા કળશધારી એક કન્યાની હતી. એના કરકમળમાં ધારણ કરાયેલો કળશ નિશુદ્ધ લાવણ્યરસે-સૌન્દર્યરસે બળે જીભરાતો હતો. એ પ્રવાહમાં અવશ ખેંચાતા રહેવામાં જ મગ્ન હતી.

એ કાષ્ટપ્રતિમાને જોતાં જ મને થયું કે આને ક્યાંક નિહાળી છે. ક્યાં ?... ક્યાં ?... અને... અને મારી દષ્ટિ સમક્ષ એક સોહામણો, ભરાવદાર ચહેરો પ્રગટી આવ્યો. એ ચહેરો હતો અમારા શંકર મિસ્ત્રીનો. એના હાથનો તો આ ઇલામ નહીં ? મને ઊંડે ઊંડે લાગ્યું કે આ પ્રતિમાના ધડચૈયા શંકર મિસ્ત્રી જ હોય. મેં ખાતરી કરવા માટે પેલી સ્વયંસેવિકાને પૂછ્યું, પરંતુ તેને એ અંગે કશી માહિતી હતી નહીં. મેં એ પ્રતિમાની વેચાણ-કિંમત પૂછી. એણે કહ્યું, ‘જો વેચાણ માટે નથી’ મને આનંદ થયો : ‘મારા શંકર મિસ્ત્રીની કળા કંઈ બળરુ ચીજ હોય ? એ તો અમૂલ્ય જ !’

અમારા બાળપણના જે કેટલાક મનગમતા દેવી પુરુષો, એમાં આ શંકર મિસ્ત્રીનું નિઃશંક આદરભર્યું સ્થાન. અમારી બાળપણની છૂક છૂક ગાડી મજેદાર રીતે ચાલતી એમાં પ્રતાપ આ મિસ્ત્રીનોય ખરો. અમારી છૂક છૂક ગાડીનાં પૈડાં બનાવવામાં નક્કર ફાળો એમનો. અમારે ગિલ્લી-દંડાની સિઝન આવે ને શંકર

મિત્રા અમારી વડારે ધાય અમારી સાથે ટોળટોપા કરતા જન્ય ને વગડાઉ નાકડામાંથી નિરસા દડા અને અણિયાળી ગળીઓ ઉતારતા જન્ય એક વાર મિત્રા અમને ડામગણેને ઈંટોના સ્ટમ્પ, ધોકેળાનુ મેંટ તથા ચીથરાનો હાથે ગૂથેનો દડો નઈને ક્રિકેટ ગમતા જોઈ ગયા કઈ માલ્યા નહી, મીઠું મનકયા ત્રીજે દહાડે મને અને મારા દોનોને મોનારીને કહ, તમારા ફગિયામા દુ રહેતો હાઉ ને આમ ધાથેલો ક્રિકેટ રમાય ? લઈ જાઓ આ સ્ટમ્પ ને બેટ ' અમને સ્ટમ્પ ૧૮ આપતા બે પેય ડાગાનાય આપ્યા ને કહ્યું 'આમારી બોન લાવજો ચીથરાનો દડો ગેડીમા ચાલે, બેટમા ન ચાને, સમજ્યા ?' તે દિવસે અમે સૌએ મોટે મોટેથી શકુ મિત્રીની જય જય પોકારતુ સરવસ પણ ફગિયામા ફેરવેનુ ।

એમ વાર આ શર મિત્રા પાસે — મારા લમરડો લઈને ગયેનો, આગેસાવડાવના લમરડે નેઈને મ્હે આના માટે ધાા લુહારને ત્યાંથી આર લાવરી પડશે મને કહે 'ત્યા જન ને આગ લેતો આવ ૧૦ ધના પામે ગયો લારેનો ૫૮ મને દે' 'શેની આગ ને શેની ધાર ? ચન ફૂટ અહી થી' ૭૦ તો સાવ પડી ગયેવા ચહેરે શકર મિત્રી પાસે પાછો ફરો જનેની ખીના તણાવી શકુ મિત્રી ત્યારે આ પીતા હતા તે અવૂગી ઝાડી માથે ટારી મૂકી બાડિયામેગે મારી માથે નીકળ્યા કહ, ચાન — આવુ છુ ધના પામે' તેમને આવેના જોઈને જ ધને સાકરનો દુન્ડા મની ગયો કહે 'આવો આવો, મિત્રી, કઈ કામ ?' મિત્રી કહે આ લમરડા માટેની આગ કાઢી આપને' ધનાએ વિના આનામની અક આગ તૈયાર કરી દીધી, ને મિત્રીએ એની કોટમા જ બેમી । તે લમરડામા નાળી દીધી અને મન કહ્યું, 'ચન ફૂટ અહી થી ૮૦ હસતો-બિજાતો લાગે ।

મિત્રીને આવો મજબૂત શરીર દેવગ વન ગોરો મૂછ ખરી ચહેરો ડોઈ આનુરશિક ગર્ભશ્રીમ તાઈની ચાડી ખાય એવો જરારે કરડો નગી, ને છતા પ્રભાન તો ખરો જ કાળા વાળ ચરચિત ઓગેના હોય વર બહાર જન્ય ત્યારે ટોપી અચૂક પહેરે—કારમીરી હમની સ્વભાવે 'શાત મોને ઓછુ બિચા સાહે ના ભાગ્ય જ બોને ધધામા ધરામ સાથે ગઝક કમી મિલકુન નાપસદ વગાનને એમ વાર લામ્ડાનુ માપ અને એના લાવના અદજ આપે ને તે પગીરે જો વરા ૮૬કટન કરે તો તેઓ ધગકને ૮૬કટન કરતે ઓટલા પર છોડીને ધરની અદર ચાની જન્ય એકવાર ધરામ સાથે હમની મધામણ થયા પછી ધરાક હેરાન ન થાય એનુ વધુમા વડુ હિન થાય, એની ફિકર એમને રહેતી કહી દોઈ ધરામને સાગનુ લાકડુ કહીને ખીજુ ભાગનુ લાકડુ પધરાનુ હોય એનુ એમના દિમ્સમા બનતુ જ નહી વળી જે દામ હાથમા લે તેમા જરાય કવાણુ ન રહે એની

ખબરદારી તેઓ પોતે જ રાખે. આથી જ ગામ આખામાં શંકર મિસ્ત્રીની શાખ ચોખ્ખું ને અફલાતૂન કામ કરનાર કારીગરની હતી.

શંકર મિસ્ત્રીની આંખ લાકડું પરખવામાં ભારે કાબેલ. કોઈ નિષ્ણાત વૈદ્ય એની પાસે આવેલા માણસનો ચહેરો જોતાં જ એની વાત, પિત્ત કે કફની પ્રકૃતિ વિશે સચોટ અનુમાન બાંધી લે તેમ આ મિસ્ત્રી પણ લાકડાને જોતાં જ એનો મિળજ વરતી લેતા. નવું લાકડું નજરમાં આવે ત્યારે કાચરસિક કોઈ કાવ્યકૃતિને જુએ એટલા જ રસથી એના ઊંડી નિરીક્ષા કરતા. એમને લાકડાનો અપવ્યય થાય કે બગાડ થાય તે જરાયે ન ટુચે. એક વાર એમના ઘર આગળ લાકડાનું ધ્રુચિયું પડેલું ને તેના પર પડોશમાંનું એક બાળક સંડાસ કરવા બેઠેલું. એ વેળાએ તેમણે તેમના સ્વભાવ વિરુદ્ધ જઈને બાળકને અડાવેલું ને એમના મા-બાપનેય ઠપકો દીધેલો.

શંકર મિસ્ત્રી સખ બંદર કે વેપારી જેવા! કયા દુન્નર એમને ન આવડે એ કળવું જાણે મુશ્કેલ. કોઈનું ટ્રેકટર બગડે તો તુરત કોલ થાય : બોલાવો શંકર મિસ્ત્રીને. કોઈની જ્ઞાતિની વાડીમાં તાવડો કે બળાડિયું તૂટે તો કહે લઈ જવ એ શંકર મિસ્ત્રી કને, સરસ રીતે રિપેર કરશે. એક વાર ગામને પાદર રામલીલાનો ખેલ, ને પેટ્રોમેક્ષ ભપ કરીને છુઝાઈ ગઈ. તુરત શંકર મિસ્ત્રી દોડ્યા; ને રામલીલામાં અજવાળું પાછું કરી દીધું. જેમ કોઈ બ્રાહ્મણ યંત્રવિદ્ છે, તેમ આ મિસ્ત્રી યંત્રવિદ્ હતા. યંત્રની નાડ એ તુરત પકડી લેતા.

મિસ્ત્રીની આગળ ગરીબ હોય કે તવંગર સૌ સરખાં. ઊલટાનું ગરીબનું કામ તો ચાહીને તે વધારે કરે. એક વાર પસી રળારણનું જાપડું વરસાદના પહેલા સપાટાએ જ ઢળી ગયું. એ તો રોતીકળતી પહોંચી મિસ્ત્રી કને. બોળો પાથરી કહું, 'કાંઈ પણ કરો, પણ માટું જાપડું બચાવી આપો.' મિસ્ત્રીએ એને આશ્વાસન આપ્યું. બીજું કામ બાજુએ મૂકી, એના જાપરાની મરામતનું કામ હાથમાં લીધું. બે થાંભલીઓ સડેલી તે કાઢીને નવી નાખી દીધી ને ચાર દહાડામાં તો જાપડું અદ્ધર કરી દીધું. શરૂઆતમાં તો નવી થાંભલીઓ નાખવાના પૈસાએ મિસ્ત્રીએ ગાંઠના ચૂકચ્યા. દોઢ-એ વરસે પસીએ મિસ્ત્રીની બધી રકમ પાછી વાળી; પણ આવી મદદનો ન કદી પ્રચાર કે ન કદી જાહેરાત. કોઈનીયે બીડમાં જિભા રહેવું એ એમના સ્વભાવમાં હતું. કોઈને ઉપયોગી થવાનું ત્યારે તે ખુશખુશાલ થઈ જતા.

શંકર મિસ્ત્રી કંઈક મોજલાયે ખરા પૈસા બચાવવાનું તો સમજ્યા જ નહોતા. વસ્તારમાં એ ને એમની પત્ની સચિતા. સાત-આઠ વરસ થયાં બાળક નહોતું.

એની ખાટ જોટથી સવિતાને સાતતી એટની મિસ્ત્રીને સાતતી નહોતી એ તો 'ગમ રાખે તેમ ગહીએ'મા માનવાવાળા ન્યારેક સવિતાનેય કહેતા વેની, નસીમમા હોય એ થાય નકામો શુ જીવ માળવો ? લગવાન જે કંઈ આપે એ વાપરવું ને ગણુ નહેવું ' મિસ્ત્રી સવિતાનાં ખૂમ કાળજી લેતા એને પહેરવે-ઓઢવે જરાય ઓછપ ન લાગતી જનઠએ ગાડુકારના ઘરના બેરા ન પહેરે એવા સાડના સવિતા વરમા પહેરતી નખ-શિખ ધરેગા વરસે હાડે ચૂનો, કાપ, અછોડા કે મગડી-એવું તેનું કંઈક ને કંઈક ઘડાય જ એ સાથે મિસ્ત્રી પણ પોતાના માટે ત્રીટી ઘડાવે કે નવી ઘડિયળ ખર્ચે મિસ્ત્રીનેય વટમા ગહેવું ગમતું એક વાર કહે, 'ફર્નિચર પણ પાનિશ કરો તો શોને છે આપણેય થોડી પોવિશ દરની સાનો' મિસ્ત્રી ગામડાગામમા રહે ને છના ઈસ્ત્રીમધ કપડા વિના તો બહાર જ નહીં નાકગતા ધોતિયું સરસ કલિકો કે અન્વિદનું જ હોય, મોઢુ દાદુ ઝખખાનું કાપડ પણ બે ધોડાનાં' બાન્કીનું એક પગમા ચાદીનું વજનનગ મડવું ચે. ખરું

અવાગનવાર મિસ્ત્રી ને સવિતા ગામમા સાથે નીજે ને ત્યારે એમનું જોડું જોઈ ટોળગીકા કરતા જુનવાણી જડમાયે મનામન તો આ 'સુખી જોડું' હેમખેમ રહે એમ જ ઇચ્છતા. આખા ગામમા ડોઈએવું નહેતું જે આ મિસ્ત્રીનું રવતેય અહિતછન્હે મિસ્ત્રી ભને ખેલતા ઓધું' પણ એમના મોખતમા એક પ્રકારની રીની દેખાતી ખાણીપીણીમા એ પાધુ વાળીને નેતા જ નહીં આ તો દોઢમે કનાકે ખરી જ વળી કેટલાક સમયથી અનીચાચાનાં હુસેને પાનનો ગરવો કાઢેના તેની પાનની લત લાગેની દિવસમા જ-આઠ પાન પણ ખરા વળી માફી હોય નેમ હુમેનના પાનમીડાએ સવિતાનેય લોભાવી હુમેન એનેય પાનના મીડા પાયાડાનો, અનમત, મિસ્ત્રી મારફત, અને વિના મૂદરે' આમ પાનથી ચાલુ થયેથી શકર મિસ્ત્રી અને હુમેનમિયાની પહેચાન રોજ મે જે જ વધારે ને વધારે ગાઢી થતી ગઈ પડી તો શકર મિસ્ત્રી અને હુમેનમિયા, સાથે સવિતા—એમ ત્રણેય સગથે પડમેના ગહેરમા નાટક સિનેમા નેવા જતા હોય એવા પ્રમગેયે અવવા લાગ્યા એવો દિવસ લાગ્યે જ પીતતો, જે દડાડે આ ત્રણેય મળ્યા ન હોય સવિતા અવાગનવાર હુમેનમિયા સાથે હાસીમજનમાયે લાતરતી ને ત્યારે શકર મિસ્ત્રી દૂર મેડા, લામ્કુ ઘડતા આ બનેની મજકમરકરીનો રસ બરોત્તર માણતા

આ શકર મિસ્ત્રીએ અને સવિતાએ બાગક માટે દાકતરી તપસ કરાવી સવિતામા મા બનવા માટેની પૂરતી પાનતા હોવાનું તમીમી અહેવાલે જણાવ્યું, પરંતુ મુરકેની હતી ચાકર મિસ્ત્રીના પક્ષે મિસ્ત્રીએ જ્યારે આ જળયુ ત્યારે હસતા હસતા સવિતાને કહ્યું પણ ખરું 'બોલ, ફારગતી લખી દઉં ? તું મારી હારે રહેશે તો ક્યારેય મા નહીં થાય' ને ત્યારે સવિત એ ચુરસાપૂર્વક કહેવું, 'ખબરદાર, હવે આવી ફારગતીની વાત દરી છે તો ને ત્યારે મિસ્ત્રી હસીને

એ પછી કેટલોક સમય ગયો. સવિતા-હુમેન-શંકર મિસ્ત્રી—આ ત્રણેયના દિવસો રંગેયંગે વીતતા હતા. હુમેન તો બાણે મિસ્ત્રીના ઘનૌ જ માણસ હોય તેમ અવારનવાર એમના ઘેર જમતો. કોઈ કોઈ તો કહેતુંયે ખરું ‘આ ત્રણેયને હવે એક થાળીમાંથી જમવાનું જ બાકી રહ્યું છે.’ બીજા એકમેએ આડકતરી રીતે મિસ્ત્રીને ચેતવેલાયે ખરા કે ઘરમાં પરપુરુષની ઝાઝી અવરજવર ને ઘાલમેલ સારી નહીં; પણ મિસ્ત્રી તો એવી ચેતવણી હસતાં હંસતાં ઘેળી પી ગયા, કેમ કે એમને સવિતામાં પોતાનામાં હતો તેથીયે ઝાઝો વિશ્વાસ હતો :

પરંતુ છેવટે એક દિવસ એવો આવ્યો, જ્યારે ગામ આખાને ખબર પડી કે સવિતા અને હુમેન પોતાને બોળે નથી, ક્યાંક ચાલ્યાં ગયાં છે. મિસ્ત્રીનું ઘર ઉઘાડું ફટાક હતું. મિસ્ત્રી અસ્તવ્યસ્ત હાલે ઘરના ઉંચર પર બેઠેલા. ન કશું ખોલે કે ચાલે ! પડોશીઓએ ધણું સમજાવ્યા પણ એમના તરફ નજર મુદ્દા ન કરી. એમના માટે પડોશમાંથી આ આવી, પણ ન પીધી. સિગારેટનું ભરેલું પેકેટ એમની બાજુમાં જેમનું તેમ પડ્યું રહેલું. હુસેનના બાધી આપેલા પાન પણ ઉઘાડાં પડેલાં સૌને લાગ્યું કે આમ તો મિસ્ત્રીનું ફટકી જશે, કંઈ કરવું જોઈ એ હુસેનના બાપ—અલીચાચા આવ્યા ખૂબ અકળાયેલા હતા, હુસેનને ધણી ગાળો કાઢી, ‘સાલો નાપાક, જેનાં ઘરનું ખાધું એનું જ ખોધું ! આના કરતાં તો ખુદાએ એ નિમકહરામને જન્મ જ ન આપ્યો હોત તો દુસ્ત હતું.’ તેમણે મિસ્ત્રીને ધણું સમજાવ્યા. છેવટે અલીચાચાનાં ઘરડાં માછ આવ્યાં. તેમણે જેમ-તેમ કરીને મિસ્ત્રીને ઉઠાડ્યા, અને ખીચડીના બેપાંચ કોળિયાં ભરાવ્યા. એ દિવસે તો અલીચાચા મિસ્ત્રીને ઘેર જ સૂઈ રહ્યા.

આ પછી દિવસો પર દિવસો, મહિના પર મહિનાઓ ને વરસો પર વરસો જવા લાગ્યાં. હુસેન અને સવિતાને ગયે પાકાં બાર-તેર વરસ થયાં. મિસ્ત્રીયે હવે ખખડી ગયેલા. કામધંધો કંઈ કરતા નહોતા. શરીર પરથી ઘરેણાંગાંઠાં ને ઘર-માંથી માલસામાન રફતે રફતે અસ્ત થતો જતો હતો; ઘરનું ખાલી ખોખું ને કટાયેલાં નિષ્ક્રિય ઓળરો—એટલું જ રહેલું સિલકમાં. મિસ્ત્રીયે હવે પહેલાંના મિસ્ત્રી ક્યાં રહેલા ? વાળનું ઠેકાણું નહીં. કંપડાં ફાટેલાં. કોણ સાંધે ? ખાવા-પીવામાંયે ઠેકાણું નહીં. ક્યારેક તો જ્યાં મોડી રાતે બેઠા હોય ત્યાં જ બાકીની રાત પણ ખેંચી કાઢે. અલીચાચા તો મિસ્ત્રીની આ હાલતથી ભારે પરેશાન હતા. એક વાર મિસ્ત્રીની તબિયત બગડી ત્યારે પરાણે તેઓ એમને પોતાના ઘરે તેડી ગયા. પોતે મુસલમાન, મિસ્ત્રી હિન્દુ. તેથી એ ન વટલાય તેની એ બધી કાળજી એ રાખતા મિસ્ત્રીની સારવાર ચાલતી હતી તે દરમિયાન એક સાંજે અલીચાચાના ઘર આગળ એક ગાડું આવીને બિભુ. એમાંથી સાવ ખખડી ગયેલો

એક પાત્રીસ-ચાત્રીસની આસપાસનો આત્મી અને એક દસમાઠ વરસો છો કરો. ઊતર્યા અનીચાયા તો પેના આદમીને જોતા જ ઉધાર્ધ ગયા જાણે ! 'કોણ ? હુમેન શયનાનના મચ્ચા પાછો આ-નો તારો નાપાક ચહેરો દેખાડવા ?' અની ચાયા આ નીને કઈ દેટનુમે બોલત પશુ તુગત માણ ત્યા આની લાગ્યા અની ચાયાનો વદયા ને ડમેનના બરડે હથ કેરના ઓ પડખેની પાટ પર મેસાડયો કુસેનની સાથે આવેનો છોકરો બોમો બોમો આ બધુ જોતો હતો 'સો કચુ, 'અમ્મા, મફ કર ડ હવે બધુ જીવવાનો નહી, આ છો-રો સવિતાનો છે, એને ઉછેરતા જ એ અવનમનિને ગઈ, હવે ડય ત્યા જવની તૈયાગીમા છુ ડુ જાઉ તો આ છોકરો રખડી પડે એટને તમને અરજ નગા આ મો છુ, આને ગખો તમાનો પામે અનીચાયા તુગત બગડી ઊઠયા, 'બતમીજ, તારા ગુનાહનુ ડળ અમને ના આ મો કે ડેમ ? ફરાથી માણએ અનીચાયાને ઘટયા 'રમિયાન ખીમાઠ મિન્નો ણણ પયારીમારી મેઠા ચઈને ત્યા આની નાચ્યા તેમણે દરતાથી કવ્તુ 'અનીચાયા, આ છોકરો ને કુસેન પેય આપણી સાથે જ ગહેશે' અનીચાયા તો આલા બનીને મિસ્ત્રીને જોઈ જ રહ્યા અખડધન મિસ્ત્રીમાયઃ ફોથી જાણે શકર મિન્ની નવી શગની જેમ ડગટ થતા હતા વળી તેમણે બીના અવાજે કહ્યુ, અનીચાયા આ તો માગ સવિતાની યાદગીરી કે મારી સાથે જ ગહેશે ને એ મારુ કામ શીખશે કુસેન મિન્નીના પગમા પડી ગયો મિસ્ત્રીએ નેને ઉઠ્યો ને પાતાની પયાનોમા લઈ જઈને મુચાવ્યો હુમેન ત્યા સતો તે સતો કમીયા બેઠો ન થયો

શકઠ મિન્નીએ પૂરા શકિત પના છોકરાને તેયાઠ દરવામા રોખી ઓગળે કચારે કેમ વાપરવા તે બતાવ્યુ લાકડાની પાત્રી દોસ્તીયે બધાવી આપી છોકરાય તણુખાનાગો હતો આપની કળાકારીગીનો ઇનમ પોતાનો કરી દેતા તેજે વાર ન લગાડો શકઠ મિન્ની ગામડના ગડા કે બારીમારણ ને મેલ-થાબના જ ધડન-કસમી નહોતા, પ્રસગોપાન હમગા બે ની ઊકશે હમગા નાચી ઊઠશે' —એની આબેદમ મુદ્દ પ્રતિમાઓ પણ પડી જાણતા હતા કાબી કેતરણીમા એનના જેવો હાથ નો વિગન જ ગણુય એ હાથનો કસમ છોકર ના હાથમા મૂકવા પ્રૌઢ વરો એમણે લાગે પગિથમ આ મો ને એક દિવસે એમણે તેય છોકરો સવિતાનો ફોટો ડઈને મેઠેનો અને ઓ જોઈ જોઈ એક લાકડાના ટુક ડામા તે રેખાઓ આપ્તો હતો શકઠ મિન્ની એ જોઈ જ રહ્યા જોઈ જ રહ્યા એમને થયુ 'મારે હવે વહેની તમે દોડા જઈને સવિતા જ્યા હોય ત્યા આ ખમર પહોચાડની જોઈએ પરંતુ એ મટેય લગવાનની ગળ જોઈએ ને શકઠ મિન્ની એ ગળની વાટ જોતા હજી બેઠ છે

હરિવલ્લભ ભાષાણી

રેન્ડિંગી વ્યવહારલાપા સામાન્ય અનુભવોથી સાહિત્યનો (અને ઈતર કલાઓનો) અનુભવ જુદો અલગ, અસામાન્ય. એ અનુભવ અનન્ય. ઉચ્ચતર. ઉચ્ચતર નહીં, ઉચ્ચતમ. પહેલાં ધર્મનું જે સ્થાન હતું, તે હવે સાહિત્યનું ધર્મસ્થાન બન્યું છે.

આવી સમજ, લાગણી કે વિચાર નીચે જે કૃતક વિરોધો, પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય વિચારની કાચીપાટી અસર નીચે, આપણી પાસે આવ્યાં (સ્વરૂપ વિ. વસ્તુસંભાર, સંસ્કૃતિ વિ. સાહિત્ય અભિવ્યક્તિ વિ. અવગમન, સર્જક વિ.લાવક વગેરે) તેમાંનો જ એક તે રેન્ડિંગી વ્યવહારની ભાષાની સામે સાહિત્ય ભાષા સામે ઝોટલો વિરોધી. વિરોધ જ નહીં, હાડવેર, જાતિવૈર, અહિંનકુલમ્. નવતર ખ્યાલો પ્રત્યે વધુ પડતી ગ્રહણશીલતા, વાલમને ભેટવાની પ્રેરણાભરતી આતુરતા, આપણે ન દાખવતા હોત તો આપણે થોડોક વિચાર કરવા થોભત. સાહિત્યભાષાને બાંહેધરગર્ભમાં કે દેવકોટિમાં મૂકવા માટે રેન્ડિંગી ભાષાને સાવ શુદ્ધ કે સ્વચ્છની કોટિમાં ધકેલી દેવી બરાબર?—એવો સવાલ આપણા મનમાં ઊઠત.

આપણા જીવનની નિત્યની ઘરેઠ સાથે સંકળાયેલા ચાલુ આપસના વ્યવહારમાં જે ભાષા આપણે વાપરીએ છીએ તેનું બરેબર સ્વરૂપ કેવું છે? તે શું શું કામ કરે છે?

ચાળીવાટકો, મકાનરસ્તો, બસગાડી, ઘરઁઓફિસ, નોકરમાલિક, ઊંઠવુંએસવું ખાવુંપીવું વગેરે સાથે કામ પડતાં, આપસના વ્યવહારમાં જે શબ્દો ને પ્રયોગો વાપરીએ છીએ તેમનું એક કામ આપણા તત્કાલીન ઉપયોગનાં દષ્ટિએ તે તે

ચીજ વસ્તુ, વૃત્તિપ્રવૃત્તિ વગેરેનો નિર્દેશ કરવાનું, તેમને ચીજવાનું હોય છે, આ શબ્દો અને પ્રયોગો રાજ વાગ્યાર મોનાત્મસંલગ્તા હોઈને એટલા બધા પરિચિત થઈ ગયા હોય છે રેઢ્યાળ બની ગયા હોય છે કે માત્ર ઓળખ ચિહ્નનું કે કશું ચીજની તીરની આકૃતિનું કામ કરે છે, એટલે તો એ શબ્દો અધૂરા કે અપૂર્ણ મોનાય સંલગ્ત તો પણ અર્થ તરત પકડાતો હોય છે, જોકે આ સમ્પ્રત્તિમાં વ્યાવહારિક સદર્ભ થોડુંક જ કહેવા માટે ઘણું મધુ બેલવું ('પિડડસી') વખત શ્રોતાની તે તે વાણી યવહારની પગિથિનિમા મહુભાગિતા વગેરેનો પણ ઝાંજો હોય છે.

૧૪ રેઝિંદી વ્યવહારભાષાનું અતુનિર્દેશકતા એ એક કામ છે, એકમાત્ર નહીં. આપણો નિત્યનો વ્યવહાર પણ સમગ્રપણે, કેવળ વસ્તુનિર્ભર, કેવળ સ્થૂળ ઉપયોગિતાથી પ્રેરિત નથી હોતો. તે ચીજવસ્તુ ને ક્રિયાપ્રવૃત્તિની સાથે આપણા ગમાઅણુગમા, સાહચર્યો, સંસ્કારો, સ્મૃતિઓ વગેરે અનિવાર્યપણે સંકળાયેલા હોય છે, અને રાજના વ્યવહારમાં અનેક પરિગ્થિતિઓ એવી પણ હોય છે જ, જ્યારે એ ગમાઅણુગમા જન્ય હોય છે, એ સાહચર્યો સક્રિય હોય છે એ સંસ્કારો ને સ્મૃતિઓ સમગ્રગી બોળા હોય છે એટલે રેઝિંદી ભાષા ચીજવસ્તુનો નિર્દેશ કરવા ઉપરાંત ઘણી વાર લાગણી જર્મિ, વનણ, વૃત્તિ વગેરે અભિવ્યક્ત કરવાનું કામ સાથેસાથ કરતી હોય છે એક પ્રસંગે મારું આવડે' યાત્રિક આદતવશ મોનાયુ હોય તદ્દન ઔપચારિક હોય બીજે પ્રસંગે તેમાં ઉખા હોય લાગણીની લીનાશ હોય પ્રસંગની જ્યે ન્યક્તિ અનુસાર પણ ચાનુ ભાષાપ્રયોગોમાં એક બાજુ યાત્રિકતા ઔપચારિકતા કે જડતાની તો સામી બાજુ વક્તાના ચિત્તાના મોર્ષક અથવા અનુસંધાનની વધતીઓડી માત્રા હોય છે.

આનું જ એક ક્ષિતિ તે ચાનુ ભાષાપ્રયોગોમાં અભિધા ઉપરાંત લક્ષણ ને યજ્ઞનાનો ઉપયોગ ઉપચારના તત્વની, આનંદકારિક પ્રયોગોની સહજતા તેવા ૩૬ પ્રયોગો જ નહીં. તેમની સાથે અભિનવ પ્રયોગો પણ.

આપણું નિત્યજીવન ધાર્મિક આવેગો અને જડરિચાતોની તૃપ્તિપૂર્તિમાં જ મર્યાદિત નથી રહેતું. સ્મૃતિ અને કપના આશા ને, નિરાશા તરંગ બાન્તિ ને પ્રતારણા સાધના ને ભવના વગેરેને લીધે તે પચગી હોય છે વાસ્તવિકતા અને કપિત તાનું તેમાં ભારે અટપડું અને અવિભાજ્ય મિશ્રણ હોય છે નિયતા વ્યવહારની ભાષામાં જીવનની આ બાજુ પણ વિવિધ પ્રસંગો અને સ્તરે અભિવ્યક્ત થતી હોય છે.

સર્જકતા અને ગમણીયતાના તરંગો જૈનસિક સપત અનુસાર વલતેઓછે અરે અનેમના રાજમરોજના મર્યો અને પ્રવૃત્તિઓ સાથે અનેક વાર સંકળાયેલા હોય છે નિત્યની વ્યવહારભાષામાં આ પાસુ પણ અભિવ્યક્ત પામ્યા વિના રહેતું.

નથી. દૂંદમાં, દિલની વાત લાગે, રાખેદો અંતરમાંથી બોલતા અનુભવાય, કથન-રીતિ તાદ્દશ ચિત્ર ખડું કરે, આલંકારિક છટાને લીધે ઉક્તિ મનમાં રમખાણ ખની એસે, થોડામાં ઘણું સૂચવી જાય એવા વાણીવ્યવહારના પ્રસંગે સૌના સાધારણ અનુભવની વાત છે. હકીકતે, જેમ નૃત્યનાટ્યમાંના આંગિક ને સાત્ત્વિક અભિનય એ નિત્યના વ્યવહારની રમણીય એષ્ટાંગો ને મુદ્રાઓનું જ છતર સંદર્ભથી અલગ તારવેલું રૂપ છે, તે જ રીતે સાહિત્યભાષા—વિશેષે દાવ્યભાષા એ નિત્યના વ્યવહારની ભાષામાં આવિષ્કાર પામતાં ભાવનિષ્ઠ, રમણીય, સર્જક તત્ત્વોનું જ છતર તરવેથી અલગ કરી તારવેલું રૂપ છે. તેમની વચ્ચે નિતાંત વિચ્છેદ વસ્તુતઃ પણ નથી, ને સંભવિત પણ નથી.

સાભાર સ્વીકાર

ગુલાબદાસ બ્રોકર : અમૃતલાલ યાજ્ઞિક, કુમકુમ, ૧૯૮૩, પૃ. ૮૮, રૂ. ૧૦.

મૃગયા : જયન્ત પાઠક, કુમકુમ, ૧૯૮૩, પૃ. ૮૦, રૂ. ૧૨.

બાહુકોને વિનંતી

‘એતદ્’ના બધા ગ્રાહકોને ચાલુ વર્ષના લવાજમ મોકલી આપવાની જાણ અલગ પત્રથી કરવામાં આવી છે. એતદ્નો ૭૬મો અંક જે ગ્રાહકોનાં લવાજમ આવ્યાં હશે એમને જ મોકલવામાં આવશે એટલે જે ‘એતદ્’નો ૭૬મો અંક ન મળે તો લવાજમ નથી મોકલ્યું એમ માનવું. લવાજમની રકમ મ. ઓ. કે ડ્રાફ્ટ દ્વારા મોકલવી. ચેક મોકલનારે ‘એતદ્’ના નામનો ચેક લવાજમ ઉપરાંત ખીજા ત્રણ રૂપિયા ઉમેરીને મોકલવો.

My Silence uttered Stones.

But also Sent the god of Silence gently over to you :

— Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ

જયમીડન મહેતા માર્ગ

અંબઈ ૪૦૦ ૦૦૬

તા સૌજન્યથી

એતદ્ ૭૬-૭૭

સાંટેઅર-ગોડોઅર ગોર્યાસી વખે સાતએ તંત્રી એકેશ જોખી સહતંત્રી શિરીય પંચાક.

એતદ્ ૭૬-૭૭

એતદ્ ૭૬-૭૭

૧૫^{મું} માનસુ

અમરગઢ સીક્રીયાનુ ચાયાસી

ત ત્રી સુરેશ બેથી

સકલ ત્રી શિરીય પંચાથ

પરામર્ગીયા દિમલ બેગી રમિય શાહ જયત પારેય

સયા ત્રીય પદચવગ્ર સિરીય પ તાને સરનામે મેલે

મેલ ફર મહિતાની પદરમીએ પ્રમ પાથ છે

ચાલિય જનાજમ પ ત્રીય રૂપિયા

લવાજમ મરવાના નામ

રસિક શાહ

૭૫/૭૪, ત્રીસનગર નસ. લી. રોડ મા તાલુકા, મુળદં ૪૦૦ ૦૫૪

રૂનાત નાશન,

૫૭/૬૨ કાપડિયા અમર, રતનપોળ સમઘરા ૩૦૦ ૦ ૧

મહેગા દેવ

૩૭ તામરમતી સોસાવતી ગામગમતી અમદાવાદ ૨૦૦ ૦૦૫

જયત પારેય

૭૬/૨૦, ભગત એચ. મ વૈધ માર્ગ, વાડકાપર મુળદં ૪૦૦ ૦૭૭

ચ દિકા પચાત

૭૭/૧, અ ધાપર કુમિર પ્રતાપાજી, વડેલા ૬૦૦ ૦ ૨

વ્યવસ્થા અગતે પદ મરગદ ચ દિકા સિરીય પ ચાને સરનામે મેલે

મુદ્રાભ્યંજન સવાલિ પ્રિન્સિપ મેલ નાડપુર અમરગઢ ૩૬૦ ૦૦૧

Moving on my own melting

(અક્ષરસૈંયાને ફે હાર એક આપતાં તાહરા બાપતું શું ફે લયે ?)

હરીશ મીનાશ્રુ

કળીરવડતું પાંદું મારી જીભ
જીભમાં ઝૂલે ખાલી ઠીંગ
ઠીંગમાં સાત જનમની ખોડ
ખોડ કે ખનકે કાંસીજોડ
જીભલડીની જોડ, સહેલી, નહીં જડે

કાંસીજોડું ડાંખે તો
હું કિકિણરવની કવિતા કરું
પગમાં જોડું ડાંખે તો
હું જિલ્લીરવની તિલ્લીરવની
ખીલ્લીરવની કવિતા કરું

ધાખડધિંશું પૃથ્વીતું આ રજકણશિંશું ફૂંકું
ફે તુચ્છકારથી છુચ્છકારથી આજ સકળ પર થૂંકું
થૂંકું ને મનમાં ઘેરાય મરુતો તો
હું રિમઝિમ રિમઝિમ કવિતા કરું
ને પાછો

આ ગીચ અરણ્યમાં સાવ એકલો
આ પંક્તિઓની વચમાં ડરું :
અવધપુરી અપવાદ રચે ને કરી નેજલું આંખે
અમે જાનકી પેડે ઊભા ખે અક્ષર લે કાંખે
કરું કવિતા

ને તક્ષણ પરહરુ કવિતા
શબ્દ યદી હું જનકસુતા ધારુ તે હેવ નો
કેતસીતા

કામીજોડુ બોલ તત કિમ્
પગમા જોડુ બોલ તત કિમ્
ધ મડાધ ગુ રજકણુશિ ગુ
મનમા વાજે ઢોલ તત કિમ્

તત કિમ્ના તત્ત્વથી મધાયેલો
તત્ત્વવાદની જેમ જિનો છુ તમ -
મારી તમદિલીને/tongueદિલીને
સૂર ગણીને મથિકણિયા ઘાટે કેણ જિનુ છે ?
પરસેવાના ટીપે
મારી અનકળમા અચ્છેદ જનીને કેણ જિનુ છે ?
કવિતાના અજવાળે

તુલની સૌથમા જળનો ઝીણો દાર પરોના
મારા ખમીસને
નક્ષત્રોના જટન ટાકવું કેણ જિનુ છે ?

Moving on its own melting કેણ મનોમ
પર્વટોના પાર મળ્યુ
ને હવે હાકવું કેણ જિનુ છે ?

પેપિરસ ધાત્રની પત્તોચ્છા ધૂટીને મ
કોઈ આદ્ય સુમેરિઅનની
જટાથી

લિપિમા લીધે અવાજ
તાત્પર્યમાલવૃક્ષની જાન સૂકવીને અક્ષરમા
જીવ ઉપસા યો
તે આરભથી માડીને

મદારકૂલની પાખડી જેવા સફેદ ઝામળના હસ જીયા
ને કતારમધ લયાન્વિત મુચ્ચાલિયોનુ
સ્થાપત્ય ગ્યુ

ને દીર્ઘ વિરહથી શાહીનાં વ્યૂત્પન્નમતિ વાદળો

વલૂયાં

ને શબ્દના Industrial Estateનું

ખાતમુહૂર્ત ક્યું આંસુમાં

ત્યાં સુધીની

મારી પ્રલંબ પ્રવાસકથામાં

સોહીના લખકાર ખૂટ્યા, સર્વસ્વ ગદ્ય છે

ટીપે ટીપે જીવતર જીરણ હૂસ્વ થયું છે

જાહેર મૂતરડીમાં કતારબદ્ધ ઊભાં રહીને

વિલંબે મૂતરવાતું દુઃખ

તે મારા અંગત નકોનાં ઊડતાં રજકણ

આપસકીમની ચમચીમાં

મેં સુધી ઊંચકાયેલું આશુનું શીતળ ઘુખ

તે મારા અંગત સ્વર્ગોનાં ઊડતાં રજકણ

હું દમનો દરદી, આ રજોટીથી અમૂઝાઉં છું

ચઢતા થાસે

કવિતા લખીલખીને પત્તર ફાડી નાખી

મૂરણ આંખ બની ગૈ આંખી

સૂની દેહયંત્રિ

જેમાં ફફડે સકલ સમષ્ટિ

સનત અંખનાથી અક્ષરવશ અંખીઅંખી દષ્ટિ

હવે સોનેરી ફેમનાં ચશ્માં પસંદ કરતાં

આંસુનું મૂલ્ય વધ્યું કે ઘટ્યું ? —

સોને મૂંઝવી મારે તેવા આ તિર્થંક્રમશ્રો

ટોલસ્ટોયની જન્મજયંતી ચિત્તમાં ઉજવાતી હોય

ત્યારે પિત્તપ્રદોષે મને ખાટું ઘચરકું કેમ આન્યું ?

મારા ગામની ભાગીળે

ટી. બી. સેનીટોરિયમમાં

પીળા નાગવેલિયાના પાંદ જેવડા

રાયવર

ચપટી રાવજી ફડફડતો'તો

ત્યારે

હું તો આનંદથી પત્તરવેલિયાનાં બજારમાં ખાતો'તો

ને શીતળ હવાથી બચવા

નરાગસની પાદડીનો ગરમ દૂધાણો ઓઢીને બેઠો'તો

તો શા અર્થ છે આ ઘટનાનો ? આ ઘટનાનો ?

અંતરપટના ?

શા અર્થ છે છેકછેવટનો ?

નિહારકાની ચાખડીઓ પહેરીને બૂલતા

અવકાશયાત્રીઓના ઉત્કટ જયઘોષ

કરમાયેલી પૃથ્વીની ઝાલ વિષે જ છૂંદાય

— તે જ વખતે

સ્વેદસિંહત જગલમાં, દૂંટીના મલમાં

સાથળના સિંગધ વળાઓમાં

કે ગુલ ફંવાટીમાં

આ ન

પાંત્રાણામ સાધુનામ

સંખ્યાતીત કિટાણુઓ અમુક અજાણે ઝળે ક્યાંને

દિવંતવ્યાપી હુંકાર ગ્યે છે

— તેની બાતમી તમને તો છે જ

મીથુનું બજાર પહેરીને બિચેના

સત્તાના રૂઢિપ્રયોગ જેવા

વ્યૂદ લડવૈયાનો હુંકાર

ને કસદાર પીડાના કાવલમાં પડતા

મૂઠ રફટિક જેવા

રુગ્ધ મનુષ્યની રોરવશૈયાનો ઉકાર

— આ વિવત્ એક ચબ્દનો, તે શું ?

શું અર્થ છે

આ નાદબાજીનો ?

જે એતેજ સંપ્રેમ્યર ઓકટોબર ૮૪

ઢહે છે કે

આ અરખખરખ વિશ્વેની

બધી જ પ્રજાઓ બધી જ ધન્યો

ભાષાઓ વિખશાઓ

સુમત્ર ખેચર ભૂચર અગોચર

જે વ્યાપ્ત આ સ્થાવરજંગમ ચરાચરમાં

— એક નિમિષમાં

કોઈ મદ્દુર્ગવ રાજર્ષિની શતાવધાન મતિના

પ્રાણસ્સા સ્પર્શે

સમેટી લે પોતાનાં આહારનિદ્રા ભયમૈથુનં ચ પદ્મનાભિમાં

એક વાર નહીં, — પાંચ પાંચ વાર

ત્યારે

મારા હાથમાં તો

એકમાત્ર કવિતાની છત્રી —

જેના વડે નિરુપાય હું

વિવશ ઢાંકવા મથું છું તે

આ અશ્વમેધ યજ્ઞના જયજયવંત અણુતોષાર

અપરંપાર ક્ષાત્રવટના પૃથુલ પટે હણહણે

દ્રાણુમાં પેટ્રોલની અશરફી ખણખણે

તહાડ ધણધણે

ને છતાંય

મારી ત્વચા પર

ફરકતું પતંગિયું બેસે તો રોમરોમ રણઝણે

— તે કેવું?

શે અર્થ હશે આ અવ્યાકૃત સંવેદનાનો?

આમ

ક્ષણાર્ધમાં પ્રજાતંત્રો પિષ્ટ કરવાની

પ્રલયંકર મંથામણ પરમ અણુની

ત્યારે ખીણ તરફ

આ વસુંધરાની વનસ્થળિ

આ ગિરિશૃંગોની ઘટાટોપ ખીલી બીઠેલી

અભિજ્ઞાત ઔષધશ્રી

— તેમાં તૂટેલી ખોપરી પર પાઘડી બાંધીને

ફરતા કિપુડુપો

ધિક્ધિક્ ગૃહસ્થાશ્રમે તું ભાવજગત લઈને

ટેસ્ટટ્યુમમાં લેકસતાં થ દ મ્હડ બાળને

સુવાડવા

હાલરડા જોડવા મધે છે

ને કોઠીના હવડ પાણીના

અળવળતા પોરા જ પી જવ છે

ધડીલર બપોરે

અનર્થની આ દશા, વિતથમાં ટળવળતી રશનાઈ રે

કલમ વિવશા વ્યતિકરોમાં ભભી ત્રાહિ ત્રાહિ રે

મત મૂછના તંતુ, તંતુ તે વટની વડવાઈ રે

ભૃગુક્રમ્હનેા ધણી કરે કચમ પડધાને ભરપાઈ રે

જીવારના દાણાથી લગભમ લાગે ભૂખ સવાઈ રે

ભવતો મતલબ કચવાને મન કરજો તમે ભવાઈ રે

હવે

ભવેલાની જેમ

ક્યાં લગી ભોગવ્યા કરવાનો આ વાયાનો વેશ ?

કહો દરવેશ

કહો દરવેશ

આ દેશકાળમાં

— તિફત તૂરી ખરખચડી ખાટી

ચરી પાળતી. ચ્યૂત. ચર્વણ્યારત રતિમય ચોપાટી

સાથળ પર આંખાની ફૂણી જાણ ચોંટાડીને ફરતી

રંભાજોથી ગોરંભાયેલું (હમણાં તૂટી પડશે મૂશળંખાર)

ખરલ રંભાયેલું આ પ્રલેકત્રીક નગરપુંગવ. ઘટાદાર

સરધસોનાં શુદ્ધસ્થામ સ્ફટિક. જલ્પનોત્થ રોમઘાટાંપુલ

રહેર, જ્યંહાં વસે છે ટી.વી માં સમવિષમ આમાલસ્યવિરો,

હેંગિંગમાઈનમાં હેંગમેનનાં ખી વાસી જે વરસાવી દે

કૃત્તરિમ ઝિમવરસાદ. વૃષભના મતશ્યામ ખારીક વણુંતું.
 વૃષણવત્ ગુહ્ય. પરમ રજસ્વલા. લાગવતના ચોથા પાને
 લજ્યુ મૂકી ધગડા હલાવીને ચાલતું નરદમ Myth મિથિલાનું.
 હસ્તધૂનન સારુ હાથ લંબાવું તો
 અપાનવાયુ રોકીને અડગ ઊભું રહે, સાલ્લું સહસ્રજુજ
 ખાત્રીબદ્ધ ખંધૂ ધંધૂ કિયું
 — જેણે મુખમાં પેટ્રોલનો ગણ્ડૂષ ધારણ કર્યો છે
 ને ઉદ્દલૈગાલિકતાની
 આ નાગરી નાતમાં
 વાચાનો આ વેશ પહેરી, લઘવધર આવેશ પહેરી
 હાથમાં કવિતાની કરતાલ ઝાલીને ઊભો રહું
 તો કેવો મૂરખ મર્મભેદી લાગું ?
 કહો, દરવેશ
 કહો, દરવેશ

સર્ગશક્તિથી
 મારા વૌશખેજિનમાં
 મંદાકિનીની સેર છૂટે
 જે દૂથપેસ્ટના ફેનિલ છુદ્ધુદમાં
 બટમોગર જસૂદ ફૂટે તો ય શું ?
 — એ તો કેવળ હિયરોગિલકિ હૃદયની
 હૃદય તો નહિ જ નહિ —
 ક્યો અર્થ છે આ તરકતનો
 જેને ઉલ્લંઘીને પામું,
 સમર્થ છેકછેવટનો ?

વ્યંજનાનો વાયુ ચડે તો
 જડીબૂટીની માફક સૂંઘું ચરણ જડેલા બૃટ
 ને લાખલખાટ હું ઊઘું
 કવકવકવકવકવું
 ને અર્થ કરું તો અકીણનું જીંડવું
 પણ મને તો ગર્ભમાં જ

લાધેલુ રાંન

કે સધરા નેસંગ, આટલું કહ્યું માન

You must not mean, but be

You must not mean, but be

ને મારી બધા વિકસતી સરખાપરને આંખી

આંખી કરશે ક્યાં પ્રવેશ ? - કહો દરવેશ

કહો દરવેશ

શબ્દના આ દરવાજો

દરવાજો ને દારપાળ તો છે જ નહીં

કે નથી દીધેલુ તાળું

છતાં ય મારા હાથમાં તો ખૂલે છે

કિસલય કોમળકુંચી કવનકુંવારી

હવે હાથમાં એકમાત્ર આ રાવલુકથો

હોવાને કારણે જ

હું કેટલો Unpredictable જિન્ન બલહીન

શંકાપતિ ગૌરક્ષક અક્ષરપ્રતિષ્ઠાળ

કૂટતો કપાળ દર્શક વસંતતિલકા

વિવશથીલાગર વતીં એણું છું આવર્તનોમાં ?

આ નર્તનથી ક્ષપના

કે વર્તનથી વિરમયના

સંકુલ Metabolism મનુષ્ય નામક Prism નું

અરે, એક અવધવનું તથ્ય અમરથુ યે

ક્યાં પામી શકાય છે ? —

જેણે એના નવજાત યજ્ઞ પથ્યુંદ નકાર્યું એ તે

રૂપમધુર નારીનાં પુષ્ટ સ્તનો

—કે જે પ્રત્યેક વસંતે કરમાં પારણ કરેલાં

તાબ્બં પૂષ્પોના શરીરમાંથી

મરુતોની વિલાસી એજાથી વિખરાતી

પરાગરજથી છવાઈને

થોડા મદિર નિર્બળ ને ધૂસર જણાય છે

— કે પ્રતિ પૂર્ણમાસીની માદક રાત્રિએ
 ચડસે ભરાઈને ચંદ્ર
 જેના દર્શનગાનથી સ્પર્ધામય
 વધારે પહોળો થવા મથે છે
 અને અતિશ્રમે કરીને વિપુલ ચાંદની ઝરે છે
 — કે જેના કેવળ સ્પર્શથી
 મઘનેા એક ઘૂંટ પણ લીધા વિના
 પ્રિયતમ અધીર
 બારીકાઈથી મધુર બેહોશીના નક્ષત્રખંડોમાં
 પુષ્ટ ધાન્યના કણોથી ધન્ય
 ડાંગરના નમતા છોડ જેવો
 જેની પર લચી પડે છે
 — કે જેના પ્રકર્ષે પિડાયેલાં પુષ્પધન્વ અધરો
 રસસિક્ત આલિંગનોથી
 પૃથુલ ગૌરવૃત્તો પર
 એક નહિ — બળ્બે સકલંક ચંદ્રની આશૃતિ
 રચી દે છે
 — કે જે એટલાં તો ભરાવદાર
 ભીંસતાં, પરસ્પરને સ્તત રતિભર્યાં
 કે એમની વચ્ચેથી
 એક બિસતંત્ર ચ પસાર કરવો કઠિન
 કહો કે અસંભવ, આ આર્દ્ર સર્દનપ્રહરે —
 છતાં ય
 એ એક તથ્ય નિરંતર કે
 એણે એના નવજાત થકી પયણુંદ
 — જે એની શરીરગત સિદ્ધિનું
 એકમાત્ર પ્રયોજન
 એના અવયવનો ઉત્સવ ,
 આસવપ્રચુર પ્રીતિનો
 પૃથુલપુષ્ટિનું સર્મસ્થળ —
 નિર્મમપણે નકાર્યું છે
 શા અર્થ છે તો પછી એ વિપુલવૃત્તોનો ?

ઠવિતાની

આ કષ્ટસાધ્ય વર્તાણુક વડે પણ

કયાં સાંખી શકાય છે

આ

એક સુંદરીના અવયવની

યથાતથતા ?

દીર્ઘ કાળથી વધ્યા

ને વળા જેનો પ્રિયનમ

કાળબળે હમણાં જ વિગત થયો તેવી દુર્ભાગ્યલક્ષ્મી

તીવ્ર રંજ ને શોકથી

એનાં આકુલ સ્તનો પર

કેમલ હથેલીઓ વડે

આત્મ સૂરે થાપટો મારે છે

— એક અવયવ તરીકે પણ

હવે જેનું કશું જ મૂલ્ય સમજાવી શકાતું નથી

તે

એનાં બે સ્તન —

પણ એનું સત્યથી વધારે નજીકનું

બારીક ન્યાયપૂર્ણ ને વિગતપ્રચૂર

વર્ણન કરવું હોય સંક્ષેપમાં

તો સ્તન કરતાં હયસ્તન વધારે ઉચિત...

આમ ઉચિતઅનુચિતના આ દ્વન્દ્વમાં

મેં શબ્દ વડે વટાવ્યો છે

પ્રત્યેક દેશકાળ

છતાં ન લાગી ભાળ

હમને છતાં ન લાગી ભાળ

કે શો અર્થ છે છેકછેવટનો ?

કલિવનમાં કેલિ કરતાં

કેળનાં દેવાયેલાં પકવ પક્ષોનાં પાંદડાંની જેમ

બેઠે પુષ્પિતાગ્ર બાહુઓ ઉપર રેલાવીને

પોપટી રંગની પારદર્શક રભાપાનું બીંબથેણું

નહિવત્ વસ્ત્ર પહેરીને ચપટ
 ચાંદનીથી છલોછલ ચળકતા કચારામાં
 અચાનક જ કદલિમુદ્રા રચીને
 ટટાર ઊભેલી નાર મોહિની રંભોડુ
 — કે જેને હું રંગબ્રહ્માવરં નેત્ર વડે

વિસ્ફાર રચીને

ટગરટગર ઢંઢોળું તો યે અધરાતે ના ખોળી શકતો
 રાગઅલ્લ ના અંગ અમસ્તું ખોળી શકતો
 તે મારી નિત્યપ્રિય! સુકુમાર કવિતા છે
 એવી વ્યાખ્યા કરું
 તો વૈદ્યર્થમણિને ઝંખવાઈને રીસ, ચડે કાગળમાં
 કે મને ડંખતા મૂર્ધન્ય બૂટમાંથી આ વર્ષે પર્જન્યવત્
 નોબેલ ગ્રાઈઝ જડે વાદળમાં
 ને આ એક નિર્બલ ક્ષીટી
 મને તત્કાલ સિદ્ધ કરે
 પ્રથિતવશ સ્વનામધન્ય

Global Personality

— તો ય શું ?

— મારી આંખમાં પાંખમાં શબ્દમાં ઇન્દ્રિયમાં તો
 પુ'કેસરના પીડામય તંતુ જેવી તિરાડો ઝલમલે

આઈને લક્ષ્મી કિતની દરારે જિન્દા હૈ
 ખેજુબાંકો તૂને દેઈગઝલ દિયા હોગા

મેં મારી દશે ઇન્દ્રિયોને અવગણી આ મૃદસંય ગ્રહે
 તે જ ક્ષણે કવિતામાં
 આ કોમળ ને બારીક છટકણાં
 મુલાયમ માદક લંપટ ગુચ્છ
 અંતઃપુર ઇન્દ્રિયનાં
 લયના દીર્ઘ કાંતારો
 મૂંઝી નીકળ્યાં
 મૂંઝી નીકળ્યાં રસિકવલ્લભે ગાત્ર

સ્પર્શ રૂપ રસ ગંધ રંગ તે હવે હિરણ્મય દર્દ ગઝલતું
ઝલમલ ઝલમલ ઝૂલી નીકળ્યાં અકળવિકળ તન્માત્ર

હવે આ નેત્રકટાક્ષ માત્રથી

મૃત્યુ પામવાતું

કિં પ્રયોજન ?

આતું કરતાં તમ્મ ન ખસતાં

વટી ગયો કેં જોજન

રે કેં જોજન

વિપ્રલબ્ધ હું સાવ શબ્દથી જોર

ઠેરનો ઠેર

ઠેરનો ઠેર

સતત શૂંચાઈ :

કે કવિતાના એકાંતે જે નીવિખંધ

તે અન્યથા બ્યવહારમાં

કેવળ ધાધરાતું ગાંઠેલું નાકું

આમ ક્યું તો ઝીણું ઝીણું તેમ ક્યું તો જાડું

તંત તંત કંતાય છે

આ વંચનાની શાળ પર

મારી જાતનું થેપાકું

ને હું કાલો ગચ્છતિ ધિમલમૂની ખૂમો પાકું

કવિતાના વૈભો ભયે નિદાન કરે

કે
મારી નાડીમાં વાગિમતા પ્રવેશી ગઈ છે

રસનિષ્પત્તિમાં

ખારીક આપત્તિનાં ચિહ્ન દીસે છે

બાકી, જોડા સહેજ ટૂંકા પડતા હોય તો

કાલખૂત ઠોકાણું -

મને આ શબ્દ જ ટૂંકો પડે

કાલખૂત ઠોકું તો આપોઆપ

પહોળું પહોળું થાય ચરણતું માપ

વળી આ શબ્દ જ ટૂંકો પડે

૨ એતદ્ સપ્તમ્બર એક્ટોબર ૮૪

ફેરી આ શબ્દ જ દૂંઝો પડે

હજી આ શબ્દ જ દૂંઝો પડે

કર્ણમૂલ

પકડીને કરું કબૂલ બૂલ

કે સન્નિપાતમાં હું એવું બળડી બેઠેલો કે

હમે જોડા કહાં ન પેહેરિયે

કહાં ન વળડિયે કાંસીજોડાં

છતે ધણીએ રાંડી રાંડચની

પેઠે કહાં ન દળિયે દળણાં

પહોરોડિયે, સાંબેલાનું વાદ્ય

કહાં ન ફૂંકિયે સુકવિ છઈયે

તો કહાં ન રચિયે સદ્ગ્રંથ -

માફ કરો, સાહિબ, માફ

કોયલ જેર હગાર કવિતા

કવિતા કેવળ છાણું

અમીં છાણુના દેવ, દેવનું

ગેહાડું સે'જ કટાણું

કપાશિયાની આંખોથી મેં રૂપ દીકું છે રૂપ

અરેરે દર્પણમાં

હવે અરેરે હવે અરેરે ચહું રહેવા ચૂપ

અરેરે ક્ષણમાં

માફ કરો, સાહિબ, માફ

નથી

નથી હું વૈવસ્વતનો બેટો

મું તો કબીરવડનો ટેટો

મનમાં ઢાંકી મૂળ -

મૂળથી બેઠો તદ્દન છેટો

કેટલા દિવસ થયા મેં અવદાન નથી કર્યું

કોઈ તો બતાવે

કયું વ્યવધાન છે મારી ને તમારી વચમાં, સાહિબ

પાતળી અસિત પોપડીઓથી ઢંકાયેલો

મારો જીવ અભરખનો

પણ મન અભરખનું

શબ્દના અસિપત્રવનનો વટેનારજી

હું તો આમ અભરખાથી છવાયેલો

ગિરિમલ ખરછીથી

ગિરિમલ

હું તો આમ અભરખાથી ઘવાયેલો

ગિરિમલ ખરછીથી

ગિરિમલ

આકળાવકળ

આકળાવકળ

ભરું

રજી અરણ્યે પર્વતમાળાઓ વીથિકાઓ

પશુપક્ષીઓ નદનિર્જરો ઉપદ્રવો ઉત્સવો

સરી ગયા તે સઘળાં માનસહીપ

મારા આ પર્વતનના

ટેટકેટલાં મરુમર્મરથળો 'lovely dark and deep—

છતાં એ

શરીરની પ્રત્યેક ધમકતા સવખંડો —

માંસમજાવેથીઓના મનોરથો

રૂંવાટીના સ્પર્શવ્યાપારો

નાટારંગો મારી રામચંદ્ર કાવને

ગૂંફનમાં બીસતી

નાટિકાઓના

— ક્યાં અમર્યાય સ્થાપી ચકાયા છે?

ઉઠાપી ચકાયા છે?

રૂંધોરૂંધોપ વડે જે સાંભળી

સર્વ ધડકનો તે વહી જતી પાછળ રમથોવા

મારા ગતજન્મના હૃદયની

ધન્વેકશનની સોય

જે વ્યાપ્ત

અઢી અક્ષરથી પ્રચૂર વળી પર્વાપ્ત

તે જ મારું પ્રિયજન અતિશય આપ્ત

જે કાઠીના પગે બાધેલું ઝાંઝર પણ સાંભળે દ

ચકળવકળ ચોરાસી વચમાં

આ માસે રે

આ શાસે રે

આ તારીખે

તુમ બિન ઔર ન કોઈ દીખે

કોઈ ન દીખે

તમે જે ચીંધી તે સુખદ અપરંપાર કવિતા

અરખે વીંધી તે કાંકનમૃદુ માણિક્ય નમિતા

Moving on its own melting

હોઠ જીભ ને હરકની પેસે પાર

ઉલ્લસી અસિપત્રની ધાર

જેન વર્ણ ન વ્યત્યય

પર્ણ ન પ્રત્યય

જે સકળ વિભાષાના ટાપુની બહાર

કેવળ અંધારાઈ ઊછળતો અવ્યય

અનઅંતરાય મુદાસમુદાય

સિ જ સિંજ સિંજરવ ઝરતી સુદિરવરને વરતી

ઠરસિંગાર આંખ મૂંઢુ તો

Moving on its own melting

શનમહસ આંસુના પીગળે

ઝગહળ ઝગહળ સૂર

અખે ન ખેલે બજત રહે રિ

જીહ્વા તન્મય તૂર

ઝૂરતા માલકંસના હંસ હવે ચક્રચૂર બેજુખાં

દૂરદૂર - થી સ્તવન બનીને હોઠ પીગળે

અચરજનો બાળોડ પીગળે

પિંગળકૂલની પોઠ પીગળે
 રાધાવલ્લભ, નંતિપૂર્વક ખે રજકણ કરો કબૂલ
 મુકલકડી માણસના મનમાં મુદ્દો + ૨ તાંબૂલ
 અમે ઢિઘાડાં તાસક નેવાં મધ્ય તિક્ત તાંબૂલ
 ઝડપ ખીકું, અયિ બલમ, પિંગરે મૈના અતિ વ્યાકુલ
 અનંત આકલ્પ

કલ્પના વડે
 મારા હાડમાસ્યામરુધિરમજ્જા
 પેલીપેશીને

છેદીને છુંદીને તપાવીને દૂંપીને વસીને ધૂંટીને
 અંખનો રહ્યો

અંખનો રહ્યો

હું તારી પ્રવાસમોજડીના રંગમેલનો અનુચર
 કિંકિણખાખી છવ લરીને છલભેક અંખનો રહ્યો
 તે સ્વર્ણકૂંડની પંખુડીએ મઢેલી
 નેની દેાતરીએદેાતરીએ અઢેલી ઊંઝા પરાગસૂરજના

પ્રિયવદ શતસકલપુટ

તે પ્રત્યગૂમઃખની વૈજયંત વર્ણમાળા

Moving on its own melting છુંદ છુંદ મુચકુંદ.

મને તરખોળ તરલ વીંટળાય, હવે આકંઠ મૌન હું
 તરખોળ તરલ વીંટળાય, હવે આકંઠ મૌન હું

Moving on my own melting

તરખોળ તરલ વીંટળાઈ મને

આકંઠ મૌન હું.

પ્રાણજીવન મહેતા

પહેલા ભોંય સંડારી દો સધળી પાલ,
 પછી લઈને આ એક દડી વગડો દોલ.
 દોલ વાગતાં પછી તો કંઈ પીગળી દાંડી,
 પૂરછ ઉનાળી શું નાચવું વય છે ભાંડી.
 પછે એક પંચ બેઠો છે પહાડ ઉપર,
 અહીં બીજા બાંધરને ઘેર ગૂગો અવતરે.
 ઘેર અધ અળસ્યો આરો સાકળ ખખડાવે,
 ખાલે 'ખાંધુ' ખરીમચ્યુ તડકો ધાવે.
 તરસ્યો છેક ઉવાડો જુવો ફૂવામાં રાકે,
 ને ખાલી તળિયે નરગે ચહેરો આંકે.
 તહીં તો દેરી પતાકા કૈ ફરફર થતી,
 ને ઓણેરો પડછાયો એનો સમડી સૂધતી.
 આ ભક્ષ પાળિયા આખે પલકો ફૂદી,
 કાળ વર્તમાન-કાળ જોઈ માથું ફૂટે.
 ખેતર વચ્ચે ચાંડયા માથે ચકલી બોલી,
 'સમજ કોડી ને દાણા-કણ આંખો ફેલી.'
 ફૂપણની કોડીમાં ભરાયું કળશી ધાન,
 ફાડી, ફરેડું ફરે. જોડી, જાડ, ખડાં ખાન.
 ફરી આવ્યાં સાત સમંદર નેરો ની,
 આખર આવી પીરડી ફરતે ફર્યા ફૂદડી
 ૧૮ એપ્રિલ ૧૯૬૭ સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૮

અરુણ અડાલત

સાહિત્યવિષયક અભ્યાસના ક્ષેત્રમાં અમેરિકામાં આજે વિઘટન (deconstruction) ની હવા જનમેલી હોવાનું સ્પષ્ટ વરત.ય છે. ૧૯૭૦-૭૫ આસપાસ સાહિત્યકૃતિ, તેનું વાચન, તેમજ સાહિત્યસિદ્ધાંતોને લગતા આપણા ખ્યાલોમાં અરમૂળથી પરિવર્તન આણવાની આવશ્યકતા વિશે ઊઠાપોહ જગાવતા વિઘટનવાદી લેખો ‘Diacritics’, ‘Glyph’, અને ‘Boundary’ જેવાં, પ્રમાણમાં કંઈક ઓછી સાહિત્યિક શાખ ધરાવતાં, સામયિકોમાં છપાવાં શરૂ થયાં હતાં. આજે તો તેવા લેખોનું પ્રકાશન સાહિત્યજગતનાં ‘Publications of the Modern Language Association’ જેવાં, કેન્દ્રીય સામયિકોમાં થવા લાગ્યું છે. બાઈબલના જ અભ્યાસને લગતા એક સામયિક ‘Semeia’ એ તો બાઈબલ અને દેરીદા વિશે આખેઆખો વિશેષાંક પણ થોડા સમય પહેલાં બહાર પાડ્યો હતો. છેલ્લા નવ મહિનામાં જ અંગ્રેજીમાં વિઘટનનો પરિચય કરાવતી પુસ્તક કદની ચાર તો કૃતિઓ પ્રસિદ્ધ થઈ છે.

પણ વિઘટન ‘સાદું’ વાળવા’ આવી પહોંચ્યું છે તેનો ખૂબ દેખીતો અણસાર તો કદાચ એ હકીકતમાં મળે છે કે સાહિત્યજગતમાં આજે મોટાં ને નાનાં બધાં જ વિધાનો અણવંતે થયેલાવી મૂકે અને સ્ખળણને ગદ્ગદ કરી મૂકે તેવું. “વિઘટન કરી નાંખવું” પદ છૂટથી ખપમાં લેતાં થઈ ગયાં છે; અલબત્ત, એમના અનમાં ઘણુંખું ફેરતપાસ હાથ ધરવી, અર્થઘટ્ટો આંકવી, પુનર્વિધાન કરવું, કે પછી સીધેસીધી રીતે આલોચના કરવી, એવું જ કંઈ હોય છે.

વધુ ઉચિત પરિભાષાને અર્થાત્ વિઘટનની ઝાળખ વિવેચનાના એક ‘સંપ્રદાય’ (School) તરીકે કે ‘વાદ’ તરીકે આપી શકાય. જો કે, એથી તે છે તેનાથી કંઈક વિશેષ તેમજ કંઈક ઊંચું હોય તેવા નિદેશ મળે છે. અમેરિકન

* ‘The New Republic’ સામયિક એપ્રિલ-૧૯૮૩માં પ્રકાશિત રેખર્ટ આલ્ટરના લેખ ‘Deconstruction in America’ નો વિસ્તારેલો ભાવાનુવાદ.

વિવેચનાને ઠાઠ ને ઠાઈ રીતે ઉપકારક નીવડેલાં બીજાં બધાં વલણોથી વિપત્તન એ રીતે નાખ્યું તમ આંખે છે કે તેની વ્યુત્પત્તિ એક જ વ્યક્તિ—એક દેરીદા—ની વિચારણામાંથી થઈ છે. દેરીદા આજકાલ અમેરિકામાં ચળવળના નિર્વિવાદ ગઠ બના રહેલા યેઈલ અને પૅરિસ વચ્ચે આવળ કરવામાં ખૂબ જ વ્યસ્ત રહે છે. દેરીદાનું કાર્યક્ષેત્ર તત્ત્વચિંતન છે, સહિત્ય નહીં. જો કે એમના લખાણોનું ઉદાહરણ આખી એમના અનુયાયીઓ એવા વ્યવાસ્થન પ્રચારમાં પ્રવૃત્ત છે કે બન્ને ક્ષેત્રો વચ્ચે ઠાઈ મૂળગમી ભેદરખા નથી જ. ૧૯૬૮ની સાલનાં ફ્રેન્ચમાં પ્રકાશિત એ મહત્વનાં પુસ્તકોથી આરંભ કરી દેરીદાએ પાશ્ચાત્ય વિચારણાનાં ગૃહીતાની જ્ઞાનમીમાસાલક્ષી (epistemological) સમીક્ષાનું કાર્ય સતત ચાલુ રાખ્યું છે. દેરીદાનું વિશ્લેષણ કઈ દિશામાં ગતિશીલ છે તેનો અણગતો ખ્યાલ મેળવ્યા પછી આ છે એ વિશ્લેષણનું અર્થઘટન અમેરિકન વિદ્વાનો કેવું આપે છે તે જોઈશું. દેરીદાની પદ્ધતિની આંટીધૂટીઓ વિશે વિગતે જાણકારી મેળવવા ઉચ્ચકને જ્ઞેનાથન કુલર અને ક્રિસ્ટોફર નોરીસનાં પુસ્તકો જોઈ જવાનું સૂચવી શકાય. બન્નેમાં નોરીસનું પુસ્તક વધુ સંક્ષિપ્ત તેમજ વિશેષપણે રસપ્રદ નીવડે.

o

o

o

દેરીદાનું આરંભિંદુ ઘણા સમય પહેલાં ફ્રેન્ચમાં જોઈને જોઈ દિ સોસ્યુરે ચીધી બતાવેલો એ ભાષા વપયક મુદ્દો છે કે શબ્દ અને નિર્દેશ્ય, સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેનો સંબંધ આવશ્યકપણે ચદ્મજા તેમજ પરંપરાગત હોય છે. તેમની વચ્ચે રહેલા આદિમ દૂરત્વમાંથી દેરીદા નિભાજનોનું એક આખું વિશ્વ વ્યુત્પન્ન કરે છે. વસ્તુઓ, માનવીઓ, તેમજ અનુભૂતિઓ આપણી સમક્ષ વારંવાર ઉપસ્થિત કરી અપનાવે ડોળ કરતું સાહિત્ય કાળજીપૂર્વક ચકાસણ કરતાં આનવાર્થ ‘અનુપસ્થિત’ જ હોય તેવી પ્રતીતિ થાય. અક્ષરશઃ હોવાનો ભાસ ખડો કરતું બધું જ આવશ્યકપણે ગ્રંથાત્મક જ હોય છે; વાસ્તવિકતા તરીકે રજૂ કરવામાં આવતું સઘળું ખરેખર તો કથા (fiction) જ હોય છે. અવાજ (voice)ના બધા જ સાહિત્યિક આવલભાવો, તેમજ અવાજની પ્રાથમિકતા વિશેના દાવાઓ આપણી એ અભિજ્ઞતા પર ઢાંકપિછોડો કમ નાખના હોય છે કે સંકેતજ્ઞતા વ્યવધાનયુક્ત અને ‘અનુપસ્થિત’ માધ્યમ તરીકે લેખન હ મશાં અવાજના આભાસના પાયામાં રહેલું હોય છે.

દેરીદા એવા મતનું પ્રતિપાદન કરે છે કે પાશ્ચાત્ય વિચારણા ઉદ્દગમ અને વ્યુત્પત્તિ, વાણી (speech) અને લેખન અતર્ગત અને બાહ્યગત, કેન્દ્રસ્થ અને હોંસયા પરનું, અક્ષરશઃ અને આલંકારિક જેવા, પારસ્પરિક સંબંધ ધરાવતાં,

વિરોધીઓની ઉચ્ચાવચ શ્રેણી પર આધાર રાખે છે. વાચનાના વધતનની મૂળ ગામી પદ્ધતિ તેના ગ્રીણવટલયાં વાચનથી એવું સ્પષ્ટ કરી આપવાની છે એ બધાં વિરોધીઓ ખરેખર તે અવિચળ નહાં પણ એકનીગમમાં પલટાવી શકા તેવાં (reversible) હોય છે. તેમના સ્થાનપલટાની સંલગ્નિતતા છતી કર આપનારાં ચિહ્નો સર્જક અગાણ્યે જ વાચનામાં ગૂંથી લેતો હોય છે. સર્જ પેતાને એવું કરતાં વારી નથી શકતો, કારણ કે એણે ખપમાં લીધેલું માધ્ય લાષા જ જ્ઞાનમૂલક સંદિગ્ધતા (epistemological duplicity) નું માયાવ સ્વરૂપ ધરાવે છે.

પોતાની પદ્ધતિ તેમજ નિષ્કર્ષો દેરીદાએ પ્લેટો, રૂસો અને નીરોની વાચના ઓનું વિઘટન હાથ ધરી પહેલી વાર સ્પષ્ટ કરી આપ્યાં. વિઘટનના એક મહત્ત્વનું પુરોગામી તરીકે સ્વીકારવામાં આવતાં નીરોની કૃતિઓનું વિઘટન અમેરિકન વિઘટનવાદીઓ વખતોવખત હાથ ધરે છે. સાથે સાથે, વિઘટન-પદ્ધતિની અગમચર એમણે શેલી, કીટ્સ, મેલવિલ્, જ્યોર્જ એલિયટ, ફોર્ડ, માર્ક્સ, અને બીજાં ઘણાંબધાંની સાહિત્યિક તેમજ તાત્ત્વક વાચનાઓ પર પણ કરી છે. જે કે રૂસોથી અગાઉના કોઈ લેખકની કૃતિના વિઘટનની એટા એઓ લાગ્યે જ કરે છે એ હકીકત સૂચક છે.

વિઘટન-પદ્ધતિ વિશે થોડી વધુ જાણકારી મેળવવા ન ક્ષેપમાં એક ઉદાહરણ લઈએ. દેરીદા અને એમના અનુયાયીઓ ફોર્ડનું મૂલ્ય (કે પુનર્મૂલ્ય) ધણું જીંચું આંકે છે, કારણ કે મનોવિશ્લેષણના સિદ્ધાંતનું અર્થઘટન એઓ એવું કરે છે કે તેમાં પાશ્ચાત્ય કલ્પનાનું ઘડતર કરી રહેતાં સંપ્રજ્ઞાત અને અસંપ્રજ્ઞાત, તંદુરસ્ત અને વિકૃત, તેમજ 'Beyond The Pleasure Principle' માં જણાય છે તેમ જીવન અને મૃત્યુ જેવાં કેટલાંક ઉચ્ચાવચતા ધરાવતાં મૂળગામી વિરોધીઓનો સ્થાનપલટો સિદ્ધ થતો જોઈ શકાય છે. એટલે કે વિઘટનગદીઓનું સાનવું છે કે તેમાંના પ્રત્યેક સંદર્ભમાં પરંપરાગત વિચારણા અનુસાર પ્રાથમિક અને મૂળગામી લેખાતા સામર્થ્ય કે કાર્યજળને ફોર્ડનાં વિશ્લેષણો ખરેખર તે ગ્રીણ કે વ્યુત્પન્ન થયેલું હોવાનું દર્શાવી આપે છે. પણ પછી, વિઘટનવાદી ચળવળના આ બીજા ગૌરવતાં પુરોગામી ફોર્ડનું વિઘટનલક્ષી વાચન હાથ ધરવામાં આવે છે. તેના પરિણામે નિષ્પન્ન કરવામાં આવતા મુદ્દાઓમાંથી એકને જ લક્ષમાં લઈએ :

ફોર્ડની થાઅરી તેમજ તેના પર આધારત માનવચિકિત્સા પદ્ધતિ ચૈતસિક વિકારોનું કોઈ મૂળગામી ઉદ્ગમસ્થાન બાદ્યાવસ્થાની તદ્દન પ્રારંભિક અનુભૂતિ-

આમાથી' ખોળી કાઢવાના પ્રયોગન પર ઘણું મધો આધાર રાખે છે. પણ દરીદ્ર એવું મત વ્ય રજૂ કરે છે કે કોઈકના પરિવર્તનશીલ રહેવા વિચારો અને રૂપો તેમજ એમણે આપેલા પ્રતિપાદનોના અંતર્વ્યાપિત તર્કનું ઝીણવટભર્યું પરીક્ષણ બનાવી આપે છે કે નૈનસિક વિકારોની અસલી ઉદ્ભવ-ઘટનાઓ હ મેશા આભાસી જ દોષ છે એટલે કે પ્રયેક આદિ દ્રશ્ય — પછી તે મનોવિશ્લેષકના સોફા પર પ્રકાશમા આવતું હોય કે કોઈકની થાગરીના ઘ તરની પ્રક્રિયા દરમિયાન છતુ થઈ રહેતું હોય—ખરેખર તે કંપનોત્પન્ન હોય છે. હમેશા તે હકીકતમા કચાગેય બની ન દોષ તેવી મઈ ઘટના, કે વ્યવધાનરહિતપણે પામી ન જ શકાય તેવી ઘટના હોય છે. આ સદર્ભમા દરીદ્ર લખે છે. "The unconscious text is..... a text no where present, consisting of archives which are always already transcriptions Originaly prints Everything begins with reproduction"

કોઈકે પણ નીત્યોની જેમ જ પોતાની કૃતિઓના વિઘટનવક્ષી વાચન વિરો પૂર્વસૂચન લગભગ આપી દીધું હતું તેમ ઘટાવી એમનું ગૌરવ કરવામા આવે છે. જો કે બીજા બધા લેખકોની વાચનાઓને તેમને ક્યારેય સાધ્ય નથી તેવી સીધેસીધી તત્ક્ષણના ધગવતી હોવાને ડોગ કરતી હોય તેવી ઘટાવી આક્રમક રીતે છતી કરી નાખવામા આવે છે. અવગત, વિઘટનને પરિણામે કોઈકને તદ્દન ઉલટાવી નાખવામા આવે છે તે સ્પષ્ટ છે ઉદ્ભવમા આત્મ તત્ક પ્રભાવકપણાની હકીકત પર બાધ્યકાગના ન્યુરોટિક રહસ્યની આ મ (self) પર પડતી બીડી અસરો પર આધાર રાખતા એમના સમગ્ર તંત્રનું પુનર્ઘટન આલેખનોની વ્યુત્પત્તિ ઓ, કે પુનરાલેખનોની અનંત શ્રેણી તરીકે કરી નાખવામા આવે છે.

o

o

o

અમેરિકન વિવેચનાને વિઘટન એ રીતે ઉપકારક નીવડે તેમ લાગે છે જો કે એવો ભય સતત રહે છે કે તેના બન્ને લાભ તેની સાથે અતૂટપણે સકળાયેલા એક સ્પષ્ટ ગેરલાભથી ઢ કાઈ બાય. વિઘટનનો પહેલો લાભ એ છે કે બ્રિટિશ તેમજ અમેરિકન વિવેચના હમેશા બીચી માત્રાએ સામાન્યબુદ્ધિ નિષ્ઠ, અનુભૂતિ-મૂલક, અને પોતાના વિભાવનાત્મક અવલબનોનું પરીક્ષણ હાથ ધરતાં અચ્છાતી જ રહી છે વિઘટનને પરિણામે તેનામા તાત્ત્વિક વિચારણા તેમજ પદ્ધતિના આત્મપરીક્ષણની યુરોપીઅન આદત પરત્વે ઘોડીઘણી મોકળાચ વરતાઈ રહી છે પણ આ બાબનું વારવાર નજરે ચડતું અવળું પાસુ એ છે કે કેટલાય યુવાન વિદ્વાનો આજકાલ ખૂબ જ વાફપદુ અને તદ્દન શિખાઉ તાત્ત્વિક વિવાદોથી પાના પર પાનાં ખરડતા થઈ ગયા છે. એમના વિશ્લેષણોને પરિણામે સાદિયકૃતિ

‘મોકળા’ તો નથી થઈ રહેતી, પણ તાત્વિક ચિંતનખાજી માટેનું નિમિત્ત માત્ર જ બની રહે છે; અને એ ચિંતનખાજીઓનાં દાવપેચ શક્ય પડવા માંડે તેટલી માત્રાએ મળતા આવતા હોય છે — ચર્ચિત સર્જક રિલેકે હોય કે વંડઝવંથે કે બોદલેર.

વિઘટનનો બીજો, પ્રમાણમાં ઓછો સંદિગ્ધ, લાભ એ છે કે એથી ‘સાહિત્ય’ કૃતિઓના અર્થો આખરે તો કોઈક ને કોઈક રીતે એકચપૂર્ણ જ હોય છે. ‘ઉપરબદ્ધી’ નજરે લાંસતાં બધાં જ tensions અંતે તો કાવ્યમય અર્થબોધના એક લગ્ય સમન્વયમાં સુલભઈ શકે તેવાં હોય છે; એવી એવી, પહેલાં કચેરેય ચક્રાસવામાં નહીં આવેલી ધારણાઓના સંદર્ભમાં તંદુરસ્ત સંશયલેખું મનોવલેણ અપનાવવાને પ્રોત્સાહન મળે છે. એવી ધારણાઓની વિરુદ્ધનો મત — કે સાહિત્યિક અર્થો વેરવિખેર, અનિશ્ચિત, સુલભઈ ન રહે તેવા હોઈ શકે — વિવેચનામાં કઈ રીતે ઉપકારક નીવડી શકે તે બતાવી આપતું સાત બ્રિટિશ નવલકથાઓના વિઘટનલક્ષી અભ્યાસનું જે. હિલ્ડિસ મિલરનું પુસ્તક ‘Fiction and Repetition’ તાજેતરમાં જ પ્રકાશિત થયું છે. મિલર ‘ચેઈલ સંપ્રદાય’ તરીકે ઓળખાતા વિવેચકસમૂહના ચાર પ્રતિષ્ઠિત સ્થાયી સભ્યોમાંના એક છે; પોલં દિ મેન, જ્યોફ્રિ હાઈમેન, અને હેરોલ્ડ બ્લૂમ બાકીના ત્રણ સભ્યો છે. ઉપરોક્ત અભ્યાસમાં મિલર એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે તપાસવામાં આવેલી બધી જ કૃતિઓમાં કેટલાંક tensions કે વિસંગતિઓ ઉપસ્થિત જ છે, છતાં તેમને આવરી રહેતું overarching કલાત્મક એકચ ક્યાંય નજરે નથી ચડતું.

પણ વિઘટનમાં રહેલી આવી આલોચનાત્મક અનિશ્ચિતતાની મોકળાશનું સ્પષ્ટ જણાઈ આવતું ભવસ્થાન એ છે કે તેવી જ સૂત્રાનુસાર (formulaic) વિસંગતિઓ કોઈપણ કૃતિમાંથી બ્યુત્પન્ન થતી ગમે તેમ કરીને બતાવી આપવાની લપસણી વૃત્તિ, ખાસ કરીને યુવા અમેરિકન વિવેચકોમાં, વ્યાપક બનતી જાય છે. આથી આશંકા થાય કે વિઘટન કદાચ વિવેચનાને દિશાસૂચન આપવાને બદલે બંધિયાર ગમાણમાં ગોંધી નાખશે. ક્રિસ્ટોફર નોરીસે કડકાઈથી નોંધ્યું જ છે કે અમેરિકાના મેટ્રો ભાગના વિઘટનવાદીઓમાં “એક બનતું ચીલાચાલું ચબરાક્યાપણું” તેમજ “આત્મનિર્ભર કાયડોઓ” અને “વિસંગતિઓ બોલ્યા કરવાના પ્રયાસો” વિશેષ માત્રાએ પ્રચલિત થતો જાય છે. “વાસ્તવવાદી શૈલી અંધમાં લેવાઈ હોય તેવી નેવલકથાઓમાં જ તેમની સર્જનાત્મક યુક્તિપ્રયુક્તિઓ છતી થઈ જ રહેતી હોય છે” એવું બતાવી આપવાના પ્રયોજનથી કોઈ કૃતિમાં “બેદડા અર્થો બોળી કાઢવાના વિઘટનવાદીઓના કંટાળાજનક વલણ” સામે

પણ નોરીસ, ખાંસ કરીને જોનાથન કુવર અને સિન્થિયા ચેઈઝના દેખોના સંદર્ભમાં, વિરોધ નોંધાવે છે.

o

o

o

આ તબક્કે એવો પ્રશ્ન અસ્થાને નથી જ કે અમેરિકન સાહિત્ય-જગતના વિદ્વાનો માટે કયાં કારણોસર વિઘટનનો સિદ્ધાંત, કે થીઅર્ગી કે પદ્ધતિ આકર્ષક બની રહે છે. વિઘટનવાદ તરફ વળેલા બધા જ વિવેચકોને લાગુ પડતું કોઈ એક જ કારણ આપવું મુશ્કેલ છે. છતાં એ બધા વિવેચકો અપમાં લે છે તે ભાષાને તપાસીએ, તો સમગ્રતાની ચોક્કસ સંભાવના ઊભી થાય ખરી. આ સંદર્ભમાં પહેલી વાત એ છે કે વિઘટનવાદી ચળવળની ઉદ્દામ સમીક્ષાનિષ્ઠાને કારણે તેના અનુયાયીઓ ભોળા ભાવે તેને સમકક્ષીન ઔદ્ધિક જીવનમાં અત્યંત અગ્રગામી હોવાનું માની ખેસે છે. જોનાથન કુવર તેને “વિવેચનાના બધા જ અભિગમોનો વિકલ્પ પૂરો પાડતી પ્રગતિવાદી વિવેચના” તરીકે લેખાવે છે. તેની હિનાયત કરતા ક્રિસ્ટોફર નોગસ “નવ-વિવેચનાના પાછલા ઉરોગના બચાવ” સામે શંકા જાહેર કરે છે, ‘Allegories of Reading (૧૯૭૯)’ પુસ્તકમાં પોલ દિ મેન તેનો ઉલ્લેખ “વિરોધોના જળરદસ્ત વયોળ સામે ય હાથ હાથ ધરવામાં આવી રહેલી સાહિત્યની વધુ પ્રગતિશીલ અન્વેષણ” તરીકે આપે છે. વિઘટનને કામે લગાડતાં વિવેચકો વારંવાર તેને એક ‘બ્યૂહ’ રૂપે નિર્દેશે છે, અને “વિઘટનવાદી સંઘર્ષને એકસાથે બંને મોરચાઓ પર ચાલુ રાખવાની આવશ્યકતા” વિશે જોનાથન કુવર રણશી ગુ કૂંકે છે; ‘પેઈલ મંપ્રદય’ની નવી નવી શિષ્યા બાર્બરા જહોનસન યુદ્ધની પરિભાષાને છેક વાચના સુધી ધસડી લાવી વિઘટનને “વાચનારિયન અર્થભોધના સંઘર્ષપ્રવૃત્ત કાર્યબળોને સાવચેતી-પૂર્વક છોડી બહાર ખેંચી કાઢવાની પ્રવૃત્તિ” તરીકે વર્ણવે છે, ત્યારે ‘બ્યૂહ’ સંસારમાં અભિગ્રેન વિઘટનવાદના લડાયક મિત્રજન વિશે કોઈ જ સંશય રહેતો નથી.

વિઘટનવાદીઓ અપમાં લે છે તે બધાં મંધર્ષનિષ્ઠ રૂપકોને વિઘટનલક્ષી સંભાષણના એક કેન્દ્રીય કલ્પનથી પીઠમળ સાપડતું જણાય છે. મૂળ દેરીદાએ પોતે અપમાં લીધેલા એ કલ્પનને એમના અગ્રેજીભાષી અનુયાયીઓએ હોંશ હોંશે અપભ્રંશ લીધું છે. એ છે ‘હ્યુમ્બલ્સ’ (“humbls”) નું કલ્પન. કોઈ કોઈ સંદર્ભમાં તેનો ઉપયોગ પાશ્ચાત્ય વિચારણાના પવિત્ર ગર્ભદારમાં થઈ ગયેલી લૈંગિક દુસણખોરી જેવો લાગે, ક્રિસ્ટોફર નોરીસ એક સંદર્ભમાં લખે છે, “બગતર અહીં જ દેરીદા પોતાનો ‘બેદ’નો ઉચ્ચાવક ઘુસાડે છે.” પણ તેના

અપના અધા જ સંદર્ભોમાં નિપુણ લશ્કરી પેંતરાઓથી અચરજ થાય તેટલું સામર્થ્ય મેળવી રહેવાનું, એ સામર્થ્યના જોરે પ્રમાણભૂત પરંપરામાં ધરખમ અને નક્કર લેખવામાં આવેલી સંરચનાઓને ઉથલાવી પાડવાનું (“overthrowing”), તેમને ભોંયભેગી કરી નાખવાનું (“collapsing”) મૂળગામી કલ્પન ડો. કયાં દરતું જણાઈ જ આવે. ઉચ્ચાલકના સમર્થ ધારક કુલર ઘોષણા કરે છે: “વિઘટનલક્ષી વિશ્લેષણોથી તિબ્બન થાય છે જ્ઞાન (ખરેખર આ જ્ઞાને કંઈ જ જ્ઞાન નથી તેવું જ્ઞાન), અને પ્રભુત્વ.” તાજેતરમાં ક્રીડસ વિશે ‘આપેલા એક વ્યાખ્યાનમાં જ્યેષ્ઠ ૨ હાર્ટમેને એ મૂળગામી કલ્પનને પ્રમાણમાં વધુ સૂક્ષ્મ રીતે અપમાં લીધું છે. એમણે વિધાન કર્યું છે, “ખુદ કાવ્યની જ ક્ષતિપ ક્રિતિઓ (“fault lines”)ને આધારે કાવ્યની પળવણી હાથ ધરવી” તે વિઘટનનું પ્રયોજન છે. કાવ્યમાં શા માટે ક્ષતિપ ક્રિતિઓ હોય જ તે દેરીદા વિશેની આપણી અગાઉની પ્રાર્થમિક ચર્ચામાંથી સ્પષ્ટ થઈ રહે. અલબત્ત, આ મુદ્દાની ચર્ચા વિગતે હાથ ધરવી આવશ્યક છે જ, પણ અહીં તેને અપ્રસ્તુત ઘટાડાએ.

પ્રસ્તુત પ્રશ્ન એ છે કે ઉથલાવી પાડવાની, ભોંયભેગી કરી નાંખવાની, લશ્કરી હુમલાખોરની ભાષામાં એવું કાંઈ સૂચન રહેલું છે, ખરું કે વિઘટન અને રાજકીય ક્રાન્તિવાદ નજીકનાં સંબંધી હોય? જો કે, આવો પ્રશ્ન માત્ર ખાસ પ્રકારની સંવેદનશીલતાને કારણે ઊભો થતો હોય તે બનવાજોગ છે મુલાકાતો અને વાર્તાલાપો દરમિયાન દેરીદાએ સ્પષ્ટ કરી જ આપ્યું છે કે એમનું રાજકીય વલણ કામેરી છે; જો કે ક્રાન્સનાં બૌદ્ધિક વર્તુળોમાં એ તો એવી ઘોષણા કરવા બરાબર છે કે પોતે માતાની કૃપે અવતાર લીધો છે. પણ ઐતહાસિક પ્રક્રિયાના વહેણથી વિભાવનાત્મક સ્તરે અળચું રહેતું વિઘટનલક્ષી વિશ્લેષણ નક્કર રાજકીય વાસ્તવિકતાઓ સાથે પનારો કઈ રીતે પાડી શકે તે સમજવું મુશ્કેલ છે. ખરેખર તો એવું જણાય છે કે વિઘટનવાદમાં રાજકીય વાસ્તવ સાથે પૂર્ણપણે વિચ્છેદ સાધી ચોક્કસ પ્રકારની નિર્લેપ બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિ હાથ ધરવાનું નિમંત્રણ સમાયેલું છે.

અલબત્ત, ‘Marxism and Deconstruction’ પુસ્તકના લેખક માઇકેલ રાયન જેવા, અધા જ નાગરિકોની સીધેસીધી ભૂમિકા ધરાવતી participant લોકશાહીની તરફદારી કરનારાં, મોડા પડેલા નવ્ય-કામેરીઓ મળી જ આવે, જેમને ગળે વાત બિતરી ગઈ હોય (કે પછી ઉતારી દેવામાં આવી હોય) કે દેરીદા જ એમની ક્રાન્તિકારી લઘી માટે યોગ્ય ઈધણ પૂરું પાડે છે એકચપૂર્ણ અર્થની વિભાવનાને છેક રાજકીય નિરપેક્ષતાવાદ સુધી ઘસડી લાવી ઉપરોક્ત

પુસ્તકમાં રાચન જડબેસલાખ માઈસવાદી ગદ્યમાં લખે છે: “અર્થની થીઅરીના ક્ષેત્રમાં ઉપસ્થિત નિરપેક્ષતાવાદી વિભાવનાઓની વિઘટનલક્ષી આસોચના એક એવી રાજકીય સંસ્થાલક્ષી, ઉપપત્તિ ધારાવતી હોવાનું જોઈ શકાય જે ક્રાન્તિ-નિષ્ઠપણે સત્તાને બૃહદ અને સૂક્ષ્મ અકુશનાં બધાં જ સ્વરૂપોના આમૂલ વિસ્તૃતી-કરણની તેમજ ઉદ્ધામ સમાનનાવાદની દિશામાં સતત ‘સ્થાનબ્રષ્ટ’ કર્યા કરતી હોય.”

૧૯૬૦ પછીના દાયકાની આખર દગ્ગયાન જોનાથન કુલર નારીવાદી ચળવળ (feminist movement) માં સક્રિય કાર્યકર્તા હતા. અને એઓ માને છે કે સાચી અંતિમ ક્રાન્તિ નારીવાદ જ છે. દેરીદાના ઉદાહરણથી ગ્રોન્સાદિન થઈ કુલર માને છે કે કચ્ચાવચ વિરોધોમાંના સહુથી હીન દોષ્ટિના પુરુષ અને નારી વચ્ચેના વિરોધનો ગ્ધાનપલટો સિદ્ધ કરવાની તરફીએ એમને વિઘટનવાદમાંથી લાધી ગઈ છે આ સદર્ભમાં કુલર એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે સર્જકને ખ્યાલ, હિચિન તેમજ અગ્ચિન અર્થઘટનો વચ્ચે કરવામાં આવતો ભેદ, અને પરંપરાગત વિવેચનાનાં બીજાં કેટલાંય પાસાંએનું એક માત્ર પ્રયોગન પિતૃલક્ષી મૂલ્યોની સુ-વ્યવસ્થિત માનજત અને આગપંપાળ હોય તેમ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે. એઓ લખે છે “લિંગકેન્દ્રિતાવાદ (‘phallogocentrism’) પિતૃલક્ષી સત્તા, અર્થની એકચપૂર્ણતા, અને ઉદગમને લગતી નિશ્ચિતતામાં રહેલા હિતોનું સમિશ્રણ દર્શાવે છે.” વિઘટનવાદી ‘કચ્ચાલક’ ધુસાડીને મેળવાઈ રહેતા ‘પ્રખુલ’ થી પુલકિત થઈ ઉઠેલા વિવેચક પરંપરાગત વિવેચના પર ‘લિંગકેન્દ્રી’ હોવાને આક્ષેપ મૂકે તે જરા અસાવધ લાગે.

પણ વધુ ચંબીર વાત તો એ છે કે રાચનના દાવાની જેમ કુલરનો દાવો પણ વિઘટનને કોઈ રાજકીય ઉપક્રમ સાથે જોતરી દેવાની એટામાં રહેલી અનિવાર્ય પોકળતા છતી કરી આપે છે. વલ્લાવનામક સ્તરે સૂક્ષ્મ વિશ્લેષણો હથ ધરવાના ઓઠા હેકળ આવા લેખકો સવ હીલાપોચાં રૂપકાત્મક સંકળામણો બોળી કાઢવાની તૃત્તને છૂટા દોર આપે છે અને વાચનારચન બુદ્ધિપ્રયુક્તિઓ તેમજ સામાજિક સંસ્થાઓ વચ્ચે રહેલી પાયાની ભેદરેખાને ધૂધળી બનાવી નાંખે છે. કુલરના સંદર્ભમાં જોઈ શકાય કે એઓ એક જ પરિભાષાના બે જુદા જુદા અર્થો વચ્ચે સમીકરણ મારે છે, જેથી અર્થઘટનનું ‘ઓચિત્ય’ (legitimacy) અને જોગસામાજિક ‘ઓચિત્ય’ બન્નેને એક જ કોંસમા મુકી શકાય પણ પ્રશ્ન કરી શકાય કે ‘ઓધેતો’નું અર્થઘટન ‘વેનિસના બ્યાપારકેન્દ્રી’ સત્રાજ્યની અવનતિ વિશેનું નાટક એવું આપવું ‘હચન’ નથી, એમ કહેતાં ખરેખર કયાં પિતૃલક્ષી મૂલ્યોની આગપંપાળ થઈ રહી છે !

હકીકત એ છે કે દેરીદાની જડબેસલાખ, ક્યારેક અકળાવી મૂકે તેટલી રમતિયાળ, સંશયનિષ્ઠા ખરેખર તો કોઈ જ વિચારસરણી (ideology) માટે અવકાશ નથી રહેવા દેતી. 'યેઇલ સંપ્રદાય'ના લેખકો રાજકીય વિચારસરણી-ઓથી અલિપ્ત રહે તે વિઘટન-પદ્ધતિના તર્ક સાથે સુમેળે છે. જો કે એમના એવા વક્તવ્યને કારણે માઇકેલ રાયન એમની "પ્રણાલીપરસ્તી"ના સંદર્ભે તિરસ્કાર પ્રદર્શિત કરે છે. તેમજ, 'The Yale Critics' પુસ્તકના ઉપસંહારમાં સંપાદક જોનાથન ઓરોક એમનાં રાજકીય વલણોને "માયકાંગલાપણા" વિશે શંકા હોવાની ઘોષણા કરે છે. પણ અમેરિકામાં વિઘટનવાદનું અસલી પ્રેરકબળ 'વિદ્યાસંસ્થા' તેમજ 'વિવેચનપ્રણાલી'ના ખૂબ જ મર્યાદિત કરી નાંખવામાં આવેલા અર્થમાં 'સત્તા' સામે બળબે જંગાવવાનું રહ્યું છે તે હકીકત જોનાથન કુલરનું અવતરણ છતું કરી આપે : "જે સઘળું બાકાત રાખવામાં આવ્યું છે તે અને તેનાથી સર્વસંમતિ (consensus) પરત્વે સાંપડતા પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિઘટનને રસ છે; આથી સર્વસંમતિને સત્ય તરીકે, કે પછી 'કોઈ તરની સીમા-રેખાને અંદર જે કંઈ પણ સિદ્ધ થતું દર્શાવી શકાય તે સત્ય" એવા મર્યાદિત અર્થમાં સત્ય તરીકે સ્વીકૃતિ આપવાનો પ્રશ્ન જ નથી."

વાચનાના વિઘટનની પ્રક્રિયાનું એક ચોક્કસ પાસું તો બૌદ્ધિક કુસ્તીબાજી જ લાગે : કૃતિના જ અસાવધ, અર્થવિપયક હુમલાઓના—હાર્ટ્મેનના કલ્પન અનુસાર ક્ષતિપંક્તિઓના—આવેગને પેંતરામાં જકડીને કૃતિને ચત્તીપાટ કરી નાંખવાની વિવેચકની પ્રવૃત્તિ. આવી વિઘટનલક્ષી પ્રક્રિયાને પારણામે એક સમયે ધરખમ ભાસતી કૃતિના સંદર્ભમાં, તેની આસપાસ આલોચનાત્મક ચર્ચાઓએ ખડા કરી દીધેલા અર્થઘટનોના ગઢનીય ઉપરવટ, એક નવું જ સામર્થ્ય ધરાવતા હોવાનો આત્મવિશ્વાસ આપણામાં પ્રગટે છે.

વિઘટન અમેરિકામાં બૌદ્ધિક સ્તરે વધુ મહત્ત્વાકાંક્ષી, યુવા વિદ્વાનો માટે વિશેષ માત્રાએ આકર્ષક રહ્યું છે; અને જુદી જુદી રીતોએ 'યેઇલ સંપ્રદાય'ના વિવેચકો પ્રત્યે એમણે વ્યક્ત કરેલા ગમા-બાણગમના સંદિગ્ધ વક્તવ્ય માટે આંશિક ખુલાસો એમના વ્યાવસાયિક 'સત્તા' પરત્વેના દ્વેષભાવમાં મળી આવે. ઓરોક, ગોડઝિક અને માર્ટિન-સંપાદિત સદંતરણે યુવા વિવેચકોના અભ્યાસલેખોના સંગ્રહમાં 'યેઇલ વિવેચકો' પ્રત્યે નવા ચીલા ચત્તરી આપનારા તરીકે આદર-ભાવ તો વ્યક્ત થાય છે (અલગત, ક્યારેક સાવ કઠંગી રીતે); પણ સાથે સાથે, એમની કહેવાતી વસંતિઓ તેમજ પીકંહડો પ્રત્યે સાચા સહાંતના નિષ્કર્ષોનું નિષ્ઠાથી અનુસરણ કરવામાં, એમની નિષ્કળતા પ્રત્યે ઉત્કટ અણગમોય પ્રદર્શિત

કરવામાં આવ્યો છે અને વ્યાધિના એક વક્ષણરૂપે, વિદ્યાર્થ સના ક્ષેત્રે અમે રિકામાં પ્રવર્તતી નોકરીઓની અછતના સદર્ભમાં રોષનો ભૂગર્ભ પ્રવાહ પણ એ સમ્રાટમાં નજરે ચડે જ છે. એ પરિસ્થિતિથી સગળડલરી રીતે છેટે રહેના ચગવળના પ્રલોના દરીદાને અને, કઈક ઊતરતી માત્રાએ, 'યેષન સ પ્રદાય'ના સહુથી વધુ કઠોર તેમજ તત્ત્વનિષ્ઠ વિવેચક પૌલ દિ મેનન જ આવા મુક આનોચનાથી મુક્ત રાખવામાં આયા છે

૦

૦

૦

સત્તા સાથેના વિધનવાદી ચગવળના સદિગ્ધ સખધનુ ખીજુ એક સ્વક્ષણ નવ્ય વિવેચનાની સમીક્ષા સાથેનું, સાહિત્યજગતમાં હવે તો સાવ જૂનવાણી બની ગયેનું, વળગણ છે સાહ્યવિનયન અભ્યાસના ક્ષેત્રમાં નવ્યવિવેચકેનું પ્રથમ વર્ચસ્વ ૧૯૬૦ પછી તો મેળુ પડી ગયું હતું, પણ ત્યારપછી લગભગ એક દાયકા બાદ માથું ઊંચકવા માડેના અમેરિકન વિધનવાદીઓ તો હજુ તથ્ય પૂર્ણ અસલી વિવેચનાના મુખ્ય અવરોધકો નવ્ય વિવેચકો જ હોય તેમ એમની સાથે બાખડવા કૃત નશ્વથી બનને પાછા વળ્યા કરે છે આવી ચેષ્ટા પાછળનું કારણ કઈક અશે બા માવજોડ સાથે સંકળાયેનું લગે ત્રઈ પેઢીમાં ગિચાઈ મના ક્ષેત્રે યેષન વિદ્યાર્થીક ન વિવેચનાનું મહત્ત્વનું થાપુ રડી હતી હાર્મોન અને ખલુમ બન્નેએ ત્યા જ અભ્યાસ કરી છે, અને મળ વનન એન્જિનમ છોડીને દિ મેન અમે રિકામાં સ્થાયી થવા આગા ત્યારે નવ્ય વિવેચનાનો પ્રભાવ નેના શિરોબિંદુએ પહેચેના હતો

ખલુમને વિધનવાદી તરીકે લેખના થેયે અચકાપ થાય તેમ બની શકે, કારણ કે કૃતિ જ નવેસર્વા હોવાના દેીદાના પાતે textuallityને અધ્યાવ એ । સરાનર અખ્યાકૃત રાખે છે અને, તેના અન્વય સાહિયસર્જનમાં લેખન કરતા સર્ગકનું વ્યક્તત્વ વધુ મૂળગામી હોવા વરો ભારપૂર્વક દવેા કરે છે છતા 'સતત જળતારાઈ ગહેતી પર પરા ખરેખર તો વારે વારે ઊઘયો માર્યા ક તા બળાએ તેમજ ઇરાદાપૂર્વકના ક્ષતિપૂર્ણ વાચનો પર હાકપિછોડો કરી નાખતો આમાન જ છે ' તેનું બનાવી આપતી " પનાઓને સ્થાન-અષ્ટ કરતા રહેવાની પુત્રે ની ઇડયસ નિષ્ઠ ફરજ ' પર એમણે હમેશા મૂકેનો ભાર સ્પષ્ટ કરી જ આપે કે ખલુમ પણ એક સર્ગોપિત વિધનવાદી વિષયવસ્તુથી પ્રભાવિત છે

એકે વિધનવાદીઓ અને નવ્ય વિવેચકો વચ્ચે એક અત્યંત મૂળગામી તેમજ સ્વકીય વિરોધ રહેતો જ છે નવ્ય વિવેચકો વર્તાવિતને કૃતિ' અથવા

‘પદાર્થ’ તરીકે લેખતાં, ‘વાચના’ તરીકે નહીં. વળી સર્જયેલી રચના વિશે એઓ એવો મત ધરાવતાં કે તે વિદક્ષણ વિશેષાધિકારથી મૂર્ત રૂપે અવિષ્કૃત કરવામાં આવતું લાપાતું લાક્ષણિક સ્ફુટકીકરણ છે; ઉચ્ચ માત્રાએ સંઘન તેમજ સંકુલ અર્થોત્તું એક આગવા એકચમાં સામ્મશ્રણ તેમાં સ્પષ્ટ થતું હોય છે, એવું એકચપૂર્ણ સામ્મશ્રણ લાપાના બીજા બધા ઉપયોગોમાં ક્યારેય સાધ્ય નથી હોતું. ‘Blindness and Insight’ (૧૯૭૧) પુસ્તકમાં પૅલ દિ મૅન નવ્ય-વિવેચકોના ઉપરોક્ત મંતવ્યોનું વિઘટન હાથ ધરે છે. એઓ તારણ પર આવે છે કે નવ્ય-વિવેચનામાં પાયાનાં મૂલ્યો, વક્રોક્તિ (irony) તેમજ સાંદ્રધન (ambiguity), કાવ્ય એક સેન્દ્રિય અખિલાઈ છે તેવી નવ્ય-વિવેચકોની માનીતી વિલાવનાનો હાસ કરી નાંખે છે. પરિણામે, ‘એકબીજાનાં ઉદ્દામ વિરોધીઓ હોઈ શકે તેના બહુવિધ અર્થબોધોનું એક ખંડિત વિશ્વ” મોકળું” થઈ રહે છે.

કહી શકાય કે નવ્ય-વિવેચકો તેમજ વિઘટનવાદીઓ વચ્ચેનો ભેદ મૂર્તિ-પૂજક અને મૂર્તિભંજક વચ્ચે રહેલા ભેદ જેવો છે. ૧૯૪૦ પછીના દાયકા દરમ્યાન ઘણી વાર નવ્ય-વિવેચકો પર આક્ષેપ મૂકવામાં આવતો કે એઓ કૃતિ-પરસ્ત, કૃતિ-પૂજક છે. વિઘટનવાદીઓ કૃતિ તેમજ વિવેચનાને પરિણામે થયેલાં તેનાં સંવર્ધનોનું ખંડન કરી નાંખવામાં રસ ધરાવે છે. આજની આધુનિક, મહદ અંશે અનુ પ્રસ્તી બૌદ્ધિક સંસ્કૃતિમાં મૂર્તિપૂજા નહારી તેમજ મૂર્તિખંડન આદરપાત્ર પ્રવૃત્તિઓ તરીકે લેખવામાં આવે છે. પણ જે ધાર્મિક સંદર્ભોમાં એ એ બન્ને સંજ્ઞાઓ અર્થપૂર્ણ પારભાષા તરીકે અસ્તિત્વમાં આવી તેમનો છાંતહાસ તપાસતાં એવા સુગમ ભેદ વિશે થોડા ગંભીર થવું આવશ્યક જણાય. મૂર્તિપૂજક કોઈ આલાસનો પૂજનારો હોય છે તે ખરું; પણ એ આલાસમાં અપૂર્ણ, છતાં અત્યંત સમર્થ સત્ત્વનાં પાસાંઓ સમાયેલાં હોય અને તેની પૂજાથી વિપુલ રમણીયતાનો સાક્ષાત્કાર તેમજ સર્જન સંભવત થતાં હોય તેમ બની શકે. મૂર્તિભંજક તો કલ્પનનું ખંડન કરનારો જ હોય : મૂર્તિભંજકોની ઠાઠાળીઓના પ્રહારોથી વિકૃત બનાવી નાંખવામાં આવેલી રમણીય મોઝેઇક દર્શોના બધા જ અવશેષોથી સમસ્ત મધ્યપૂર્વ ઉભરાય છે; માનવ-આકારને સમરૂપ હોય તેવાં બધાં જ નિરૂપણોને એ મૂર્તિભંજકો ઉચ્છેદી નાંખવા મથતાં હતાં.

સાહિત્યકૃતિના સંદર્ભોમાં મૂર્તિપૂજા અને મૂર્તિખંડન વચ્ચેનો ભેદ સમજવા કાવ્યના સ્વરૂપ વિશે (પ્રથમ જહોન ડને કહેપેલા) કિલએન્થ બ્રૂક્સના ખ્યાલ—
 “a poem is a well-wrought urn”—નું સન્નિધાન કાવ્યના વિઘટન-

વાદી કથન — “a poem is a seismically unstable pattern of fault times” — સાથે કરવું પૂરતું છે.

વિઘટનવાદીઓ આપણને એ હકીકત યાદ દેવાય છે કે રૂપકાત્મક રીતે વિચારવામાંથી મુક્ત થવું આપણે માટે સંભવિત નથી, અને પ્રત્યેક રૂપક કોઈક ન કોઈક રીતે વિકૃતીકરણ તરફ નજીક ઝોક ધરાવતું જ હોય છે. નવ્ય-વિવેચન-વાદના મત કૃતિમાં ઉપરચિત હોય તેનાથી વિશેષતઃ વાચન (કચારક બોળા ભાવે, તો કચારક વળી હોશિયાગી ખાતર પણ) હાથ ધરવા પ્રેરી શકે, અલગત, સાથે સાથે એ પણ સ્વીકારવું પડે કે સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તાનું જીવંત મૂલ્યાંકન સંભવિત બતાવી આપતી, કૃતિમાં રહેલી ગ્રીણામાં ગ્રીણી વિગતો તેમજ આતર-સંજ્ઞાઓ પરત્વે સ્વીચરભર્યું સક્ષ આપવાની આદાને ય નવ્ય-વિવેચનામાંથી પોષણ મળી ગયું. વિઘટનવાદથી પ્રેરાયેલાં વિશ્લેષણોમાં પણ ઘણી વાર આવી અદતનો પ્રભાવ વરતાય જ છે. જો કે વિઘટનવાદીઓનું વધુ પ્રચલિત વલણ એવું રહ્યું છે કે કાવ્યાત્મક સર્જનાની ઉપેક્ષા કરીને પણ કૃતિની ક્ષતિપ્રતિષ્ઠા મૂર્તિ-લજકોતો વળગાડ આપ્યો હોય તેમ બોલી કાઢવી, અને પછી લપસણા મંદિતકો તેમજ દર સરકતા જતા નિદેશ્યોના સદર્શમાં ભારેખમ વિદતાભર્યું જ્ઞાન-મીમાંસાલક્ષી ચિંતન હાથ ધરવું.

•

•

•

સમકાલીન વિવેચનપ્રવૃત્તિના અટપટા અને અનેકવિધ રીતે હાથ ધરવામાં આવી રહેલા ઉદ્દમનુ આદર્શ ઉદાહરણ પોલ દિ મેનનું વિવેચનકાર્ય પૂરું પાડે છે, કારણ કે તેના સંદર્ભમાં વિઘટન-પદ્ધતિનું અમલી બૌદ્ધિક ખમીર તેમજ તેના પાયામાં રહેલાં ગૃહીતોને કારણે જિમી થતી મર્યાદાઓ છતાં થઈ રહે છે. આથી એમના વિશે થોડી વિગતે વાત કરની ઉપકારક નીવડે. દિ મેનનું લગભગ બધું જ વિવેચનકાર્ય અબ્યાસલેખોના એમના બે સંગ્રહોમાં ગ્રંથસ્થ છે. પહેલા પુસ્તક ‘Blindness and Insight’ની હમણાં જ બહાર પડેલી બીજી આવૃત્તિમાં એમના પાંચ નવા જ લેખોનો આવકાર્ય ઉમેરો કરવામાં આવ્યો છે.

‘ચેઈલ સ પ્રદાય’ સાથે સંકળાયેલા બધા જ વિવેચકોની જેમ દિ મેન પણ સાહિત્યના problematicને હફલવ અદારમી સદીની આખરમાં થયેા હોવાની વાનથી માંડણીનો આરભ કરે છે એ સંદર્ભમાં જ લેખકો લખી એઓ પાછા વળે છે તેઓ છે ડુસો, નીત્રો, રિફ્કે અને પ્રૂસ્ટ. ‘Allegories of Reading’ પુસ્તક આ ચાર લેખકો પર જ કેન્દ્રિત છે, ‘Blindness and Insight’માં

માત્ર રુસો અને નીત્શેને કેન્દ્રમાં રાખી વિવેચકોની વિવેચના હાથ ધરવામાં આવી છે. 'યેઈલ સંપ્રદાય'નો એકેએક વિવેચક માંડણીનો આરંભ એ સમયગાળાથી જ કરે છે જ્યારે ભાષાનું *status*, સાહિત્યપરંપરાનું સાતત્ય, અને સર્જકની ભૂમિકા પ્રશ્નાર્થ જનાવી દેવામાં આવ્યાં, તેમજ પહેલવહેલી વાર કેટલાક કવિઓ ત્રિશ્વનું નિરૂપણ નહીં બદલે પુનર્સર્જન હાથ ધરવાની હામ ભીડતા હતા. અલબત્ત, દિ મેનના નાંદર્ભમાં એવી સંભાવના રહે જ છે કે એમણે લેખન અને કૃતિઓની જરા જુદી — સાંસ્કૃતિક પુનરુત્થાનના, મધ્યયુગના, પ્રશિષ્ટ અને બાઈબલના સમયગાળાના, લેખનને આવરી લેતી — પસંદગી કરી હોત તો કદાચ સાહિત્યિક ભાષા શું કરે છે તેનો જુદો જ ખ્યાલ નિષ્પન્ન થયો હોત.

સૈન્યની આગલી હરોળને લગતાં કદપનો વિઘટનવાદીઓને કેવાં પ્રિય છે તેના ઉદાહરણરૂપે અગાઉ આપણે દિ મેનના અવતરણને ટાંક્યું. જો કે એમને પોતાને રુચિકર રૂપકો જુદા જ પ્રકારનાં છે. વારંવાર એઓ સાહિત્યિક સંભાષણને સુખવટા તરીકે, *mystification* તરીકે નિર્દેશો છે; એટલે કે, સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેતાં, નર્વા જુદાણા તરીકે જાણીકરીને ઉઘાડી ભાષામાં લખતા હોવાનો આક્ષેપ દિ મેન પર મૂકવામાં આવે છે તેમાં વજૂદ હોવાનું જોઈ શકાય. અલબત્ત, એ રીતે લખવા માટે એમને અભિનંદનો પણ એટલાં જ આપવામાં આવે છે. પણ, ખાસ નોંધ લેવા જેવી વાત તો એ છે કે ક્યારેક ક્યારેક એમનું 'ગદ્ય કાવ્યમય લખવાને આંખી જઈ પરિચાગની કવિતા થઈ જતી રહે છે. રિલ્કે વિશેના લેખના અંતમાં એઓ લખે છે, "ભાષ્યકારોએ પોતાની માન્યતાપ્રેરિત ઉચ્ચકતામાં જેની સમગ્ર ખરજટ સંકુલતાનું વર્ણન આપ્યું છે તે (રિલ્કેની કવિતામાં સ્થિત) આશાવાદને રિલ્કે પોતે જ જુદાણાના ઓગળતા જતા પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપે છે." થોડાં પૃષ્ઠો અગાઉ એ જ લેખમાં આલંકારિક ભાષા વડે રિલ્કે શું સિદ્ધ કરે છે તેની વાત કરતાં દિ મેન પહેલી વાર પોતાના મૂળગામી રૂપક 'પોકળતા'ને અર્થમાં આર્મેજ કરે છે. "આલંકારિક સ્થિતસ્થાપકતા ઉપરાંતનાં બીજાં બધાં જ સમ્મોહનોથી નિર્વસ્ત્ર કરી નાંખવામાં આવેલો આલંકાર અન્ય આલંકારો સાથે મળી એવાં આલંકારમંડળો જ રચી શકે જે અર્થો તેમજ ઇન્દ્રિયોની પહોંચ બહાર, જીવન કે મૃત્યુની દરકારથી ધણે છેટે, અવાસ્તવિક આકાશના પોકળ અવકાશમાં સ્થિત હોય." પ્રભાવિત થઈ રહેવાય તેવી તાત્ત્વિક શિસ્તનો સ્પર્શ દિ મેનના લેખનમાં રહેલો છે; પણ, આખું ગદ્ય 'The Yale Critics'માંના પોતાના લેખમાં સ્ટેનલિ કાનંગોલ્ડે કરેલી ટીકા — કે "દિ મેન પણ *meta-physical pathos* થી મુક્ત નથી" — ને તથ્યપૂર્ણ લેખવા માટે કારણો પૂરાં પાડે જ.

સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચે રહેલું અંતર દિ મેનને ખરેખર ધણે છેદે દોરી જાય છે—એક વેશન, બૂ તિયા' વિષયમાં, જ્યાં ગદ્યાં જ ઊંડાણે આસાસી સપાટીઓ છે, નક્કર ભાસવું અઘણું નરી પેખળતા છે, ગત્તાવિક્ત્રા ક્યારેય પકડમાં ન આવી શકે તેવા જાંઝવાં છે, અને ખુદ વાચન પણ અસંહારિતતા છે કારણ કે અર્થો આંતરિકપણે જ નિશ્ચિનતાનો પ્રતિકાર કરે છે ખ્રિસ્તી ધર્મ-સુધારક કોલ્ડવેને કલ્પના કરી હતી તેવી વપાદગ્રસ્ત પૂર્વાનવતિની એક એવી આબોહવા અહીં વ્યાપેલી છે જેને પોતાની થીઅરીના ઘડતરના પ્રારંભે જ દિ મેને inauthenticity અને Bad Faith ના ખવાલો ધરાવતા સાત્રેના આસ્તત્વનિષ્ઠ ચિતનના આધારે પીઞ્જળ પૂરું પાડ્યું છે. અને છતાં કેઈક રીતે દિ મેનનું આદું metaphysics અંગત જ બની રહે છે, જે ભાષાવ્યવસ્થા તથ્યો તેમા આધારમૂલક રાખવામાં આવ્યાં છે એ બધામાથી ભાગ્યે જ તેની તારવણી થઈ શકે. આધુનિક સાહિત્યનો તાત્ર મેળવવા માટેના સંદર્ભ-માળખા તરીકે તેને ઘટાવીએ તો પણ 1૨ફેકે, મેન્નામેં અને પોલ સેલ્વાં જેવા ભાષાની કટોકટીના સર્જકોના સંદર્ભમાં જ તે ઉપકારક નીવડે તેમ જણાય છે. બિહટમેન, ચેટ્સ, નેરુદા, મેન્ડેલસ્ટામ, અને બોદલેર જેવા સર્જકો પરત્વેના આશ્રયમ તરીકે તે કેટલીક સમસ્યાઓ ખડી કરે જ.

•

•

•

વિવેચન-પદ્ધતિ તરીકે વિઘટનની પાવાની સમસ્યા કદાચ એ છે કે તેને (દિ મેનની જેમ) શિસ્તગદ્દ ગીચટથી અખત્યાર કરવામાં આવે, તો પોતાના અંતર્વ્યાપન તર્કને કારણે તેને સમાનતાવાદી જ બનવું પડે. એટલે કે બધી જ કૃતિઓના સંદર્ભમાં તેને લગભગ સરખા દાવાઓ કરવા પડે. પોતાના સહ-કાર્કર્તા હેરોલ્ડ બ્લૂમના કોઈડવાદી, gnostic, સ્વાધ્યાયની શ્રેણીના પહેલા પુસ્તક 'The Anxiety of Influence' વિશે ૧૯૭૪ માં દિ મેને કરેલો અવલોકનલેખ ધણું સૂચક ઉદાહરણ પૂરું પાડે. બ્લૂમના પુસ્તકનું મહત્ત્વ દિ મેન સ્વીકારે છે, પણ તેના કેન્દ્રમાં રહેલી સાહિત્યિક પુરોગામીઓ સામેના ઇડિપસનિષ્ઠ બળાવની કલ્પનાથી એઓ સંતપ્ત હોવાનું સ્પષ્ટ જણાઈ આવે. એમણે લખ્યું છે, "સામયિક રૂપરેખા તેમજ ઇડિપસ જેવા પુત્રના કારુણ્યની વાત આપણે વિચારે પાડી ચકાએ; બીતરના સ્તરે તો પુસ્તક વાચનની મુશ્કેલી—કે અસંભવિતતા—સાથે, અને નિબપત્તિરૂપે, સાહિત્યિક અર્થોની અનિશ્ચિતતા સાથે સંકળાયેલું છે. પુસ્તકની મનોવૈજ્ઞાનિક સમજવટને કારે મૂકવાની આપણી તૈયારી હોય તો જણાય કે આતંત્રિક અને પુરોગામી વચ્ચેના મુકાબલા વિશે—જે ખરેખર તો વાચક

તેમજ વાચના વચ્ચેના મુકાબલાનું સ્થાનફેર થયેલું હોમદા ઉદાહરણ છે — જલ્મના નિબંધને ધણું કહેવાનું છે.” પણ, જલ્મનો કોઈ પણ વાચક સોગતપૂર્વક કહી શકે કે એમનું મનોવિજ્ઞાન બીતરી સ્તરે રહેલા કંઈક ખીન્નની ‘સળવટ’ નહીં, વિષયનું હાઈ છે; જલ્મના મત અનુસાર, સાહિત્યિક જીવન કોડીલા સર્જક-વાચક અને જેને સ્થાનબ્રષ્ટ કરવા એણે અનિવાર્યતયા ઝંખમવું પડે તેવા સત્તાધારી પુરોગામીઓ વચ્ચેના નાટ્યાત્મક સંઘર્ષની ભજવણી છે.

અંગ્રેજીભાષી વિશ્વમાં વિવેચકો મોટે ભાગે ધારી લેતા આવ્યા છે કે વાચનાના સ્વરૂપ વિશે, વાચક અને કૃતિ વચ્ચેના મુકાબલા દરમિયાન શું ઘટે છે તેના વિશે સમજ હાલ સ્થિત છે જ, કે પછી આવશ્યક નથી. એ મુકાબલો જ્ઞાનવિષયક સ્તરે કેવી છેતરામણી ધરતી પર થાય છે તે વિશે ચેતવણીઓ આપવી તે વિઘટનવાદનું આવકાર્થ પાસું છે. પણ સર્જનાત્મક તેમજ વિવેચનલક્ષી કૃતિઓને ‘છંછેડવામાં’, તેમની ‘પજવણી’ હાથ ધરવામાં, કે તેમને ‘ઉચ્ચાલક ધુસારીને હચમચાવી નાંખવામાં’ આવે ત્યારે તેમની સપાટી હેઠળ છુપાયેલી અનિશ્ચિતતા હંમેશાં છતી થઈ જ રહે એવો દાવો કરવો એ તો સાહિત્યની બહુ પરિમાણી, વૈવિધ્યસભર સૂરાવલીને એક જ સૂર વગાડી શક્તી પિપૂડી પર બળવવાનો આગ્રહ રાખવા જેવું બની રહે. ભય એ છે કે સર્વોત્કૃષ્ટ વિઘટનવાદી પણ આને એવું જ કંઈ કરવામાં રચ્યોપચ્યો હોય તેમ જણાય છે.

૮

(જૂન-૧૯૮૪)

ઉલ્લેખવામાં આવેલાં પુસ્તકો :

૧. ‘The Yale Critics : Deconstruction in America.’
સંપાદકો - Jonathan Arac, W. Godzich, W. Martin.
૨. ‘On Deconstruction’ - Jonathan Culler.
૩. ‘Blindness and Insight’ : Essays in the Rhetoric
of Contemporary Criticism - Paul de Man.
૪. ‘Allegories of Reading’ - Paul de Man.
૫. ‘Fiction and Repetition’ - J. Hillis Miller.

૧. 'Anxiety of Influence', ~ Herold Bloom.
૭. 'Deconstructive Criticism' : an Advanced Introduction - Vincent B. Leitch.
૮. 'Maxism and Deconstruction' ~ Michael Ryan.
૯. 'Deconstruction' : Theory and Practice
~ Chritopher Norris.

રોબર્ટ આલ્ડરનનાં પુસ્તકો :

૧. 'Partial Magic' : The Novel as a Self-conscious Genre.
૨. 'The Art of Biblical Narrative.'
૩. 'Motives for Fiction.'

All that is joyful is whole. Yet it grows,
like grain that's already inwardly stirring.

— Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨૧ સિદ્ધર આચર્ય

જગમોહન મહેતા સાગર્ય

મુ.બક્ર ૪૮૦૦૦૬

ના સૌજન્યથી

૧. 'Anxiety of Influence', - Herold Bloom.
૭. 'Deconstructive Criticism' : an Advanced Introduction - Vincent B. Leitch.
૮. 'Maxism and Deconstruction' - Michael Ryan.
૯. 'Deconstruction' : Theory and Practice
- Chritopher Norris.

રોબર્ટ આલ્ડરનાં પુસ્તકો :

૧. 'Partial Magic' : The Novel as a Self-conscious Genre.
૨. 'The Art of Biblical Narrative.'
૩. 'Motives for Fiction.'

All that is joyful is whole. Yet it grows,
like grain that's already inwardly stirring.

- Rilke

જયવદન નકત્તાવાલા સંસ્કૃતિ પ્રવૃત્તિ

૨૨૧ સિદ્ધવદ આચર્ય
જયભાદુન મહિતા માર્ગ
મુ.ખર્ચ ૪૦૦૦૬
તા સોજન્યથી

એતદ્

મુદ્રણ

ત ની મુદ્રણ

સહત વી શિનીષ પચાલને

પરામશાંકા હિમત ઝવેરી રસિક સાહ કચલે

મયાદપ્રીય પત્રવ્યવહાર શિનીષ પચાલને સરનામે

એતદ્ દર મહિનાની પદ્મમીએ પ્રગટ થાય

વાર્ષિક સવાજમ પચાલને

સવાજમ મરવાના સ્થળ

રસિક સાહ

ખી/૨૪, ખીરાનનર, એલ. વી. રોડ, શાન્તાકુંજ, મુબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદનાય પ્રમશન,

ખા/૬૨, કાપડિયા બેંગ્લો, રતનપોળ મમના ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દેવે

૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સામ મતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

કચલ પાણી

એ/૨૦, ભગત એન્ટી, મ વૈદ્ય માર્ગ, યાત્રાકાપર, મુબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચ દ્રિકા પચાલ

એચ/૧, અ ધાપર કુમીર, પ્રતાપ ભ, વગેરે ૩ ૦ ૦ ૨

અવકાશ અ મેનો પત્ર વડાર ચ દ્રિકા શિનીષ પચાલને સરનામે દરેક

શ્રેષ્ઠ મુદ્રણ સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ શાંતપુર અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

નિખિલ ખારોડ

૧

કાળાશ સિવાય કશું યે દેખાય નહીં તેની
 વચ્ચેવચ્ચેથી ખરી પડેલા પોપડા
 અને હચમચી ઊઠેલી ઈંટાને કારણે
 પકુંપકું થતી જૂંકી પડેલી
 ને છતાં યે ખોડાયેલી
 ભીંતને આધારે
 કટાયેલા લોખંડી પલંગ પર
 ચિમળાયેલી લાલ-પીળા ડાઘાથી ભરેલી
 ઠેકઠેકાણેથી તુણાયેલી ચાદર નીચે ઢંકાયેલા
 પોલાં પોલાં ગાદલાં પર
 તેના હાથપગ અસ્તવ્યસ્ત પડ્યા છે.
 ડોળા તગતગ મંડાયા છે કચાંક.
 ખુલ્લી હથેળીમાંથી ઊભરાઈને
 રેખાઓ ચાદર પર ફેલાઈ ગઈ છે.
 ચામડીમાંથી વરાળ થઈને ઊડી ગયેલાં
 પાણીનાં ટીપાં
 તેનાં કપડાં પર બાઝેલાં છે.
 છેક તળિયામાંથી ઉલેચીઉલેચીને
 મોંફાડ વાટે ધુમાડો ઓઝતું
 અને તણાઈતણાઈને ઢીલા પડી ગયેલા
 પેટના સ્નાયુઓ સાથે ઘસડતું
 ચામડી સાથે ચોંટેલું

આમથી જોઈ તો યે એટલાં
ને તેમથી જોઈ
તો યે એટલાં ને એટલાં જ
પ્રતિનિધો,
મારા કાનમાં ડબ્બુ.....

૪ એવઁ નવેમ્બર ૮૪

કાનજી પટેલ

સીસાલયાં શંખ જેવું ગૂમકું.

ટોચ ટેકરી ભૂરી.

મુખ ફેરીતું ડીંટ.

નખ વલવલે ડીંટ ચૂંટવા.

અંદર આડી પાળ ઝમે

ધૂધરી ઝીણું ચમકે તારલા

એમ રચાતું પડું.

વરસે બારે મેઘ

પડખેનો કુંગરપોટો ફૂટી ઢળશે.

સીસાનો રાબોટો એનો

મર્જામાં ગામ સમાવી લેશે.

અમે પલળતા ઊભા થડમાં

સાગપાંદકું આઢી.

ચાલે હેલી.

વાગે ડાકલાં જડખાંનાં.

લોહીમાં લળતું પાણી

હાડ ખૂડતાં તરતાં જળમાં.

હાથે ડાળખાં માથા ઉપર.

કાટક ખૂટક

ખસાડાળીઓ ભાંગે.

પવન કરે જળ હવાપાતળું.

કાટકાટ સઢ જળનો.

છમકારા ને છોળ રમારમ.

હોલવાય સૌ ભેદ.

-એકંદર ને ભેગાં
 અંબેડાં અધારાંતી કિલકારી.
 રીસાપોટો સદનો મહાલે.
 સણકા મહાલે દશે દિશામાં.
 વણપંખાં ધણુઝીણાં
 અણુચલવ્યાં જ ચલત
 માથાહીણાં ઊમટયાં
 સૂસવે વખ અનંત.

ભીખુ કપોડિયા

દાદર એવી રીતે મુકાયો છે કે મારા ઘરના મેડા ઉપર ચડતાં જ મારે ભીંતનો સામનો કરવો પડે. જો કશુંક અને ને અચાનક જો મારે છેક ઉપલા પગથિયે ઊભા રહી જવું પડે તો પરાણે પણ, સનાંતર સામે આવી ઊભેલી એ ભીંત જોડે મૂક વાર્તાલાપ ગોઠવાઈ જાય. આ દીવાલો બાજળની કાળીકમર છાલ જેવી થઈ ગઈ છે, ધુમાડાના કાટના પોપડા ઉપર પોપડા બાઝ્યા છે, એક વખતની ચૂનો ઘોળેલી આ દીવાલો સામસામે દૂધિયા દાંતે હસતી હશે તે અત્યારે અપકૃત્ય કથું હોય એમ કાળાકૂબડા ચહેરા લઈ ઊભી છે.

બે ભીંતોના જોડાણમાં ભમરીએ બદામરંગની માટીનું ઘર બાંધ્યું છે. દૂરથી તો એ બે દીવાલોને જોડતા સરસ મળના બટન જેવું જ લાગે છે. પાસે જઈ જુઓ તો માવડું થતાં ધુળમાં પડી જતાં ચડાં જેવાં જ એને ચાડાં પડેલાં જોડે જુઓ. બાજુમાં ટચલી આંગળી પેસે એવડું એને બારણું છે. હમણાં ભમરી બહાર ગઈ લાગે છે. નહિ તો બારણામાં તગતગતાં બે કાળાં કીડિયાં જેવું માથું ડોકાયા વિના ન રહે. ઘર બનાવવાનો એનો ઉદ્દેશ્ય એનો છે. ખાસ પ્રકારની ભીની માટી મેં કે પગ વચ્ચે દબાવી લાવી એનો લેપ ઉપર લેપ કરી સંયમથી ઘર બનાવવું એ કાંઈ નાનીસૂની વાત તો નથી જ. ભૂમિતિના ઓછામાં ઓછા આકારો અચીને બનાવેલું એનું આ ઘર ખૂબ જ સુધક લાગે છે. ભમરીના આ ઘરનો મેડા જોવાનું સાહસ કરવા જેવું નથી. આંગળીના વેદા જેવડી લીલા રંગની એકાદ-બે ઈંચજો એમાં મીંડું વળીને પડી હશે. રાજગરાના દાણાં જેવી-જેવડી બંધ આંખોમાં ગર્ભવાસનું અંધારું સાંતીને શું વિચારતા હશે એની કલ્પના કરવી દુષ્કર છે.

સામેના ખૂણાની ભીંતના જોડાણમાં ફરોળિયાએ તંબૂ તાણ્યો છે. એનું સફેદ પાતળા કાગળ જેવું અને પતાસા જેવડું ઘર ભીંતની કાળાશમાં ઊપસી આવે છે. ભૂલથી બે પેલી ભમરી જો એ પરદેશીના ઘર પર આવી બેસે તો

કરોળિયાનું ધર આખના સફેદ ભાગમાં કાળી કીકીનો પર્ણિય બની બમ્બ ને લોતને એક આખ હોવાની ભ્રાન્તિ ઊભી કરે કરોળિયાનું આ ધર મને કઈ બીજી રીતે ચિત્તમાં વસી ગયું છે નાના હતા ત્યારે એના પાતળા ચક્રતાને કશીયે લાગણી વગર ઉખેડી લેતા પછી દોરાના ખાલી પડેલા મીલના એક કાણા ઉપર એને ચોડી દઈ મોઢેથી વગાડતા 'ત' જેવો બ્યબ્બન એવો તો તત્તડી ઊઠે કે એના અવાજમાં તોતડાપણુ વર્તાય, દૂરથી યે જો એ સૂર સંભળાય તો એની પાછળ આ પ્રકારના વાજિત્રનું જ ચિત્રણ ચિત્તમાં ફરી વળતુ, પછી તો આ વાજિત્ર માટે કરોળિયાના કઈ કેટલાય ઘર-મેડાને અમે ઉખેડી દીધા હશે.

ઘરના નળિયા પર પસાર થઈ ગયેલા વાવાઝોડાથી નીચે ખરેલી ધૂળ ઓશિયાળી થઈ પડેલી હોય. એના પર ઉદરબિલાડીએ આટાપાટા ચીતવાં હોય વગડેથી બહેન ટી બરા લાવે આ ટી બરાને ખૂણામાં માટીની ઢોઠીમાં થોડા દિવસ રાખ બેગા રાખે એટલે રતાશ પકડે ને પાકે પાકા ટી બરા ખાવાની ખૂબ મળ આવે હજી યે કયાંક સુકાઈ ગયેલા ટી બરા પત્રમાં આવે. બિલાડીના સૂકા લોંડા બેગા એ ઝટ પરખાય નહીં.

સતાકૂકડીની રમતમાં અબ્બલ ન બરનો કોઈ ભેડુ હોય તો તે આ મેડો એના ખૂણા ખાચરામાં અમારી નાનકડી કાયા એવી તો ગળક થઈ જતર કે ભેડુને હાથ લાગીએ તો અમારો મેડો મેડો નહીં હવે એ ખૂણા-ખાયા માટે આ કાયા રહી નથી બલ્કે કાયા માટે ખૂણા ખાયા જ સિવકમાં ગલા હોય એવું લાગે છે. ઈદ્રિયદોહનથી ચળકતા મોતીડા પણ પહેલવહેલા આ મેડાની સાક્ષી અડરપેના એકાતની એ કાણો બહુરમી હતી એના પૂર્વાર્ધમાં હતો તરુણના આછેરો કપ અને ઉત્તરાર્ધમાં લજ્જની સાથેસાથે એક પ્રકરના ભયની અપરાધ ભ્રિત લાગણી.

દીવાલના બીજા ખૂણે કચડાયેલા નાક જેવા ખી ટી ઉપર એક ફેટા વગરની ખાલીખમ ફેમ એના એક ખૂણાથી ત્રાસુ જોતી લટકે છે દીવાલના સમગ્ર ભાગની એક લબચેરસ જેટલી જગ્યા શકીને બણે એને દ્વિગુણિત કરી બતાવે છે. એમાંથી ઈટોના અડધયા એકબીજામાં બેગવાયેના સ્પષ્ટ થાય છે આમ તો આ ધર દાદાએ પચાસ વર્ષ અગાઉ બધાવેલું એવું અણુમાં છે પણ કમથઃ ઘટતી જતી વસ્તીના કાચે એનો આ મેડો લગભગ અદ્ભૂત રહી ગયો છે પણ એવું આ અદ્ભૂતપણું જ મારે માટે તો એનો વૈભવ છે. નહિ તો આમ જિનોરી આખે ટીકીટીકીને કે એવા મમત્વથી હું કદાચ ન જોતો હોત. છતાં ય થાય છે કે જૂની ભાતવાળી, લાકડાની આ ખાલી ફેમે એના રંગીન દિવસોમાં ઢોની છબિને પોતાનામાં સમાવી હશે એમાં દાદાએ જૂની ઢમે, ગ્રુપમાં અદબજેર

પડાવેલો ફોટો હશે ? કે કોઈ ઇન્ટરવ્યુ રંગબેરંગી ચિત્ર હશે ? કે પછી — પણ વધારે વિચારવું અર્થહીન છે. એ ફેમની અંદરના વ્યાપમાં એનું ખાલીપણું જ કદાચ એની મોં-કળા હશે. અથવા તો એમાંના કોઈ ચિત્ર વર્ષો પછી કોઈ આત્મીય જનના અભાવને કારણે ઊધઈથી ઘરોમો ફળવ્યો હોય ને એમ પોતાનું અસ્તિત્વ મિટાવ્યું હોય ને પછી માત્ર હાડપિંજર એવો ફેમ રહી ગઈ હોય.

પણ આ ફેમનો દીવાલ સાથે જ ફેમ સંબંધ જોડાતો હશે ? મારું ચાલે તો આ ખાલી ફેમને હું સીમમાં કોઈ ઝાડની ડાળીએ લટકાવું, કાંઈ નહિ તો ફેમનું જૂનું કાષ્ઠ અને ડાળીનું જીવંત કાષ્ઠ પવનને નાતે આંદોલિત તો થાય ને એમ સાહચર્ય તો સાધે ! અથવા કરોળિયો કદાચ એમાં જાણું રચીને ફેમને એક નવું પરિમાણ પણ દે એવું ન બને !

આ ફેમ જોઈને મને ફેમોની દુકાન કરતાં મ્યુઝિયમમાં જળવાઈ રહેલી પુરાણાં તૈલ-ચિત્રોની ફેમો યાદ આવે છે. આમ તો ચિત્રો કરતાં ખાલી ફેમનું મહત્ત્વ મને વધારે છે. છતાં મને પુરાણી શૈલીનું મેડા ઉપર વિરહમાં રિખાતી કોઈ નારીનું ચિત્ર વિશેષ સ્પર્શી ગયું છે. એમાંની વિરાહલ્યીનું જેટલું ઘેલું નથી એટલું તે વેળાના ચિત્રકારે ભારે કુશળતાથી એની આજુબાજુ ફેમની હદ સુધી જે સંયમથી અવકાશ છોડ્યો છે એ અવકાશનું મને વધારે ઘેલું છે. ક્યાંય કશોય આડંબર નથી. મેડાની મધ્યમાં નતમસ્તક બેઠેલી એ નારીની ચારે બાજુ છત વગરના મેડાની ભૂમિતિ જ એવા પ્રકારની છે કે એની વિસ્તૃતિમાં જ એ સ્ત્રી-આકૃતિ મારી આંખમાંથી અજાણપણે જ બાદ થઈ જાય છે અને ફેમનું પણ કાંઈક એવું જ બનવા પામે છે; અંદરના રંગમાં રંગ થઈ ભળા જાય છે.

મારા આ ઘરના મેડાને એવાં કાંઈ સ્મરણો છે કે નહિ તે તો ખબર નથી નથી પણ એક રામણદીવડો કાગળના લીપેલાં સૂડલાં-સૂપડાં વચ્ચે પડેલો નજરે ચડે છે. એને ય જમલી-લીલા-લાલ રંગના ચટાપટા છે. વચ્ચે દોરેલો સાથયો ચાર દિશાઓને પોતાનામાં સમાવી લેવા ગોળાઈ જઈ ન દીવો બની ગયો છે. આ રામણદીવડા ઉપર દલસ દરમિયાન છતના એક ખૂણેથી સોનેરા રંગની એક પ્રકાશ-દાંડી પડે છે અને એન આશીર્વાદ દે છે. એ પ્રકાશ-દાંડી સૂર્યના સ્થિત્યંતર પ્રમાણે મેડાના પશ્ચિમથી પૂર્વ છેડા તરફ ખસે છે... અને અંતે દાદરનાં ચૂપચાપ એકએક પગથિયાં ગણતી નીચે ઊતરી પડે છે. આવે ટાણે મને દ દીની લાકડી યાદ આવે છે. પણ અહીં તો આવી લાકડી દેખાય ન એની પડકારેલા વૃદ્ધ-વ્યક્તિ ન દેખાય એ કેવું ? એના અદૃશ્ય-માયાવી વૃદ્ધના હાથમાં હોય અવી આ પ્રકાશ-લાકડી રોજ મેડા ઉપરથી ઊતરે છે ને ઘરમાં અદૃશ્ય થઈ જાય છે.

ગામનો કોદર કુંભાર ચાકમાં દાંડી ભેળવી વ્યાકને ઘેર ચડાવતો હોય ત્યારે જેમ એનાં ગણોદાં ઊપસી આવે-અસલ એના જેવી જ લાવચટક ફૂલડીઓ. એક-મેકનાં ગણોદાંને ટેકે અઢેલીને પડી છે તો ફેટલીક વળી બગાસું ખાધાની મુઠામાં જ લાલ તાળવાં દેખાડની બળે ફાટચેમુખ પડી છે. દોઈ એક માટલાના મોંમાં લાકડાની એક નાનકડી કટાર રમજીથી રંગેલી, નાકાછડીથી આમૂષિત પડી છે. આ કટાર હોળીના બીજે દિવસે ઘરમાં અવતરેલા સૌ 'પહેલા પુરુષ-સંતાનની થતી વિધિ વખતે ઘડાવવામાં આવે છે તે વરસદ આવે ત્યારે. વહેના થતા વોંકળામાં પધરાતી દેવામાં આવે છે.

છત્ર ઉપર ચામાચીડિયુ છે એને ઉપર-નીચે, આગુ-બાગુ-દિશાનું કાંઈ જ જ્ઞાન નહિ હોય એવું લાગે છે. આંધળું ચાત્ર દીવાલો વચ્ચે ભટકાયા કરે છે. ગર્ભભય ગહેનું એ જ એને મન કર્તવ્ય દીવાલો તો એને મન શ્રીય છે. છત્ર એની આસ્થા છે. અને ભોયનળિયે તો એણે પગલુ ચે-કયાં પાડયું છે? મેંસાની આ છત્ર કોઈ વાવાઝોડાના કાણે ઉતરડાઈ જાય એવી જીર્ણ થઈ ગઈ છે, કદાચ આ છત્ર એ ચામાચીડિયું સમેત કચાક ઊડી પાણ જાય એટલી-હુદે હુદે જીર્ણ થઈ ગઈ છે.

સંકુલ સંકેતની બાંધ રચના

કબ્રસ્તાનમાં : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

સુમન શાહ

અહાંદસ પરન્તુ ચોક્કસ ગઘલયને વરેલી ગુલામ મોહમ્મદ-શેખની 'કબ્રસ્તાનમાં' રચનાની સંરચના કવિની કલાકાર-પ્રકૃતિ, રચનાની આધુનિક સંવેદના અને રચનાના આગવા સાહિત્યિક-ઐતિહાસિક પરિવેશના એક સંકુલ સંકેતને બહુ જ ક્ષમતાપૂર્વક પ્રગટાવી આપે છે. અહીં તેનું આવશ્યક પૃથક્કરણ રજૂ કર્યું છે :

'અથવા' કાવ્યસંગ્રહમાં પૃ. ૩૧-ઉપર છપાયેલી આ રચના ૧૯૬૨માં લખાઈ હતી. અહીં મારા હેતુ અર્થે એ મૂળની ટાઇપોગ્રાફી મેં આ મુજબ બદલી છે :

કબ્રસ્તાનમાં / ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

૧. માણસો લાંગ્યા અને ધૂળ થઈ એના પેટમાંથી
લીલાં લાગરાં/અને પીળા થોરના હળર હળર રાક્ષસો નીકળ્યા.
૨. સરગવાનું માંસ ખાઈને/શીળા પવનો નાસી ગયા.
૩. ગીધની વાંકી ડોક જેવા, સડેલા લીમડાઓની/બખોલોમાં
કુડીઓએ કથ્થાઈ ઘરો બાંધ્યાં.
૪. પથરા ખખડી ગયા અને એના પર/કાતરેલાં નામો પણ
હવે તો આકાશની છાતી જેવાં ચપટાં થઈ ગયાં.
૫. નવી નાખેલ લાલ માટીમાં પાણી બેચાર દિવસ ટક્યું,
ત્રીજે દિવસે તો/તરસ્યાં, બૂખાળવાં એટલાં બધાં વાદળ
ઉમટ્યાં કે બધું પાણી પી ગયાં.
૬. આંધળા કુડીઓ જેવા વાડના સીમાડા/મૂંગા, ઉદાસ, મડદાલ
ઊભા રહ્યા.

A

૭. છેલ્લે છેલ્લે તે આયમણા ખૂણાના છીંકામાંથી પ્રવેશતા
ઘોરખોદિયાના/પગમાં પેસીને શાન્તિ બધી 'કમરે' પર
સૂઈ ગઈ.

૮. અત્યારે મોટા આંપાના બાંકડાની તિરાડોમાં અને નકૂચાઓમાં
પણ એણે ચાણાં ક્યાં છે

૯. ઉપર, નીચે, આબુઆબુ, હવાનાં દીલાં અંગ્રોને ભોંસતી ગરનાળે
વસતા/હડકાયા ફૂતરાની આંખોની જેમ ભસતી, આ શાન્તિ
કાદવની જેમ બધે પથરાઈ ગઈ છે

૧૦. કાંઈ દેખાતું નથી, બસ, કાદવ, કાદવ, કાદવ ..

B

C

પૃથક્કરણ : ૧ :

(૧) કાવ્યમાં ૧૦ વાક્યો છે.

(૨) તેમને A B C એમ ત્રણ ખંડમાં જૂથબદ્ધ કરી શકાય છે.

(૩) B ના ત્રણેય વાક્યો 'શાન્તિ'વિષયક છે.

(૪) C નું એક જ વાક્ય છે અને તે 'કાદવ' વિશે છે.

(૫) A માં ૭ વાક્યો છે અને જુદી જુદી બાબતો અંગે છે.

પૃથક્કરણ : ૨ :

(૧) ૮, ૯ અને ૧૦ ક્રમાંકવાળાં વાક્યો વર્તમાનકાળનો નિર્દેશ કરે છે.

(૨) ૧ થી ૭ ક્રમાંકવાળાં વાક્યો ભૂતકાળનો નિર્દેશ કરે છે.

(૩) ૧૦ મું વાક્ય (ખંડ C) નાયકની પ્રત્યક્ષતા વધારી દેનારું વાક્ય છે.

પૃથક્કરણ : ૩ :

(૧) આ ૧૦ વાક્યો કાવ્યાત્મક છે, કેમકે પ્રત્યેકમાં વાક્યોપસન કહે છે તેવો
પસ દગી-ધરીનો અનવય-ધરી પરનો નોંધપાત્ર પ્રસંગ થયેલો છે. એ પ્રસંગ
અસાધારણ છે, કાવ્યાત્મક ફકરાન જન્માવનાર છે..

(૨) આ દસ વાક્યોને એટલા માટે દસ કદપનો કહી શકાય છે. કાવ્ય વાક્યોનું
નહિ પણ દસ કદપનોનું બન્યું છે એમ ખુશીથી ઘટાવી શકાય છે.

પૃથક્કરણ : ૪ :

(૧) આ રચનાના A ખંડનાં મોટા ભાગનાં વાક્યો કર્તાલક્ષી છે. અથવા
એ બધી નામ-પદની વિસ્તૃતિવાળી રચનાઓ છે :

૧૨ એતદ્ નવેરખર ૮૪

૧ રાક્ષસો : માણસો ભાંગ્યા અને ધૂળ થઈ એના પેટમાંથી હીલાં લાગરાં.
અને પીળા થોરના હળર હળર
રાક્ષસો _____ નીકળ્યા.

૨ પવનો : સરગવાતું માંસ ખાઈને
શીળા પવનો _____ નાસી ગયા.

૪ નામો : ...પર કોતરેલાં નામો _____ થઈ ગયાં.
આકાશની છાતી
જેવાં ચપટાં

૫ વાદળ : તરસ્યાં, ભૂખાળવાં એટલાં બધાં વાદળ _____ ઉમટ્યાં.
_____ પી ગયાં.

૬ સીમાડા : આંધળી કીકીઓ જેવા વાડના સીમાડા _____ ઊભા રહ્યા.
મૂ ગા, ઉદાસ, મડદાલ

(૨) આ રચનાના B ખંડનાં ત્રણ વાક્યો ૭, ૮ અને ૯ ક્રિયાલક્ષી છે.
અથવા એ બધી ક્રિયાપદની વિસ્તૃતિવાળી રચનાઓ છે :

૭ શાન્તિ સૂઈ ગઈ :

છેલ્લે છેલ્લે તો આથમણા ખૂણાના છીંડામાંથી પ્રવેશતા ઘોરખોરધ્યાના
પગમાં પેસીને —
બધી કબરો પર —

૮ એણે (શાન્તિએ) થાણું ફર્યા છે :

અત્યારે —

મોટા ઝાંપાના બાંકડાની તિરાડોમાં અને નકૂચાઓમાં પણ —

૯ આ શાન્તિ પથરાઈ ગઈ છે :

ઉપર — નીચે — આબુખાજી —

હવાનાં હીલાં અંગોને ભીંસતી —

ગરનાળે વસતા હડકાવા ફૂતરાની આંખોની જેમ લસતી —

કાદવની જેમ —

બધે —

(૩) આ રચનાનું અંતિમ વાક્ય એટલે કે આખો C ખંડ અનેકશઃ નોંધપાત્ર છે :

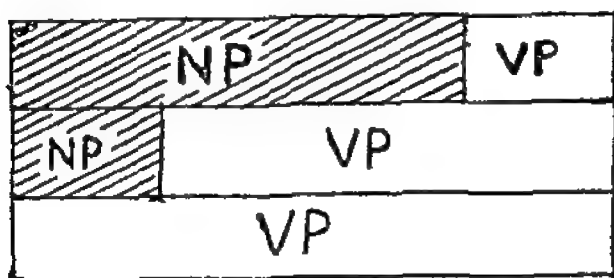
૧. કાવ્યનાયકની અત્યક્ષતા એકદમ વધારી ચૂકનારું ક્રિયાપદ 'દેખાતું' નથી 'વિસ્મૃતિહીન' છે.
૨. જો કે, કર્તા-પદને, અહીં અધ્યાહત રખાયું છે : આ કર્તાહિત રચના છે : (મને) કાંઈ દેખાતું નથી.....
૩. 'કાદવ'ની પુનરુક્તિથી રચનાને પ્રસરણની એક ઘટનામાં, happen-
ing માં છોડી દેવાયું છે.

પૃથક્કરણ . ૫ :

પૃથક્કરણ : ૪ : (૧)ની કર્તાસહી સંરચના, NP

પૃથક્કરણ : ૪ : (૨)ની ક્રિયાસહી સંરચના, VP અને

પૃથક્કરણ : ૪ : (૩)ની કર્તાહિત નરી ક્રિયા-સંરચના VP —ને આવા આલેખથી દર્શાવી શકાય :



આનો અર્થ એ થયો કે,

૧ આખા કાવ્યની સંરચના કર્તાસિપ દર્શાવનારી છે.

(માણસો ભાંગ્યા — મૃત્યુ — વગેરે...)

૨ અને એ રીતે અંતે ક્રિયાશીલ બની રહેનારી છે.

(કંઈક થઈ ગયું — મૃત્યુ — કંઈક રહી ગયું — જીવન, વગેરે...)

પૃથક્કરણ : ૬ :

૧ — કક્ષસ્તાન કાદવ કાદવ થતું પ્રસરણક્રિયાએ અનુભવાય છે.

- ૨ — શાન્તિભાર્યું કબ્જસ્તાન જ સમક્ષ રહે છે. (‘અથવા ’માં કવિએ જાતે સહાયક ચિત્ર મૂક્યું છે. અલગત, એ સહાયક જ છે, કાવ્યની નકલ નથી.)
- ૩ — રચના એક વિશાળકાવ્ય ચિત્રમાં ફેરવાઈ જાય છે. એ ચિત્ર દૃશ્ય-શ્રાવ્ય ગુણસમૃદ્ધિયુક્ત સેન્દ્રિય ચિત્ર છે. એટલે-કે કેનવાસ પરનું ચિત્ર નથી, કાવ્ય છે, છતાં,
- ૪ — શબ્દના સામયિક માધ્યમ — ટેમ્પોરેલ મીડિયમ — પાસેથી અહીં ચિત્રકલાના અવકાશિત માધ્યમ — સ્પેશિયલ-મીડિયમ — પાસેથી લઈ શકાય તેવું કામ સિદ્ધ કરાયું છે.
- ૫ — છતાં, રચનાનો સમગ્ર સંજેત સમયમાં વિસ્તરે છે.
- ૬ — ૪ અને ૫ ની વિગતો રચનાને ‘આધુનિક કાવ્યલેખન કહેવા પ્રેરે તેવી છે : મોર્ન પોએટ્રી એકીચર.
- ૭ — એટલે આ રચનાના ભાવનમાં એ લેખનની શરતો જાણનારનું સહસર્જન વધારે સરળ બને છે.
- ૮ — અહીં રચનાને કશી અર્થ-અભિવ્યક્તિમાં સારવી લેનારી ‘રિકપરેશન’ની પ્રવૃત્તિ શક્ય નથી બનતી, કેમકે કાવ્યની સમગ્ર સંરચનામાં એવી પ્રવૃત્તિ માટેનું કોઈ છિદ્ર નથી. વધુમાં,
- ૯ — રચનામાં જે કંઈ નિયમો (કોડ્સ) છે તે બધા માનવવર્તનના નિદર્શનો (મોડેલ્સ) નથી બન્યાં : ‘માણસોનાં ભાંગ્યા’ — પ્રારંભે આવ્યા પછી કયાંય વિસ્તરતું નથી. એટલે રચના મરણાવધયક નથી બનતી, કબ્જસ્તાનવિષયક રહે છે. અથવા શાન્તિવિષયક રહે છે. કબ્જસ્તાન એટલે શાન્તિ.
- ૧૦ — રચનાના બધા જ નિયમો. સાહિત્યબોધ અથવા કાવ્યકલાબોધનાં નિદર્શનો છે : કલામાં આવશ્યક એવી સુસંગતતા, પ્રતીકપ્રવેશ અને તેમની સંયોજના આ રચનાને કલાકૃતિરૂપે સારવવામાં ભાવકને મોટી મદદો કરે છે. આ રચનાને આપણે એક સમગ્રસ્વરૂપ પ્રતીક તરીકે ઘટાવી શકીએ છીએ. એ શાન્તિનું પ્રતીક છે, કાવ્ય છે.

પૃથક્કરણ : ૭ :

આવું કલાપ્રતીક એક ‘કોડ્સ સિસ્ટમ’ તરીકે પોતાનામાં ‘ગંધ’ રહે છે.

તેથી,

૧. એને સંકેતવિજ્ઞાનની ભૂમિકાએ વિસ્ફારી શકાતું નથી. કોઈ પણ પ્રકારે એવી વિસ્તૃતિ - એલામેરેશન - અહીં અસંભવિત છે. (નબ્બ વિવેચકો આને કલાની અનર્વચનીયતા કહે છે અને એવું કલા પછી ઘણાં વચનો હિમેરતા જ રહે છે !)
 ૨. આ રચના પોતાની ભાષાના કાવ્યસાહિત્યમાં, પોતાની સંસ્કૃતિમાં કલા-પદાર્થરૂપે - 'આટ' ઓબ્જેક્ટ રૂપે - પડી રહેલા માગે છે, કેમકે એ દેરિદા-કથિત 'ડિક્ઝરેન્સ'ના દ્વિ-અર્થી તાકાત ધરાવે છે : એટલે કે, રૂપલીલા અને અર્થવિલમ્બનની સ્વકીય સીમામાં મોડે સુધી પડેલી રહે છે. ક્યારેક સંસ્કૃતિ-અવશેષરૂપે કાળમા દટાઈ પણ જાય છે.
 ૩. આમ, આ રચના વિચ્છેદ અને અલગાવની સૂચક બની છે. એ કવિ, કાવ્ય, સાહિત્યક્ષેત્ર અને જીવન - બધાની વચ્ચેની જુદાઈને સૂચવે છે. સૌ એકમેકથી પરાવાં છે એમ દર્શાવે છે. (શેખ અને તેમની કાવતા-સૃષ્ટિ સાથે આપણે ધરોગાથી નાંદ પણ એના અભાવથી સંકળાયેલા છીએ એ સુવિદિત છે.)
 ૪. 'કમ્પસ્ટાનમાં' રચના સંસ્કૃતિમાં કલાનું સ્થાન શું છે તેને તો પ્રસ્તુત કરે જ છે, પણ સાથે જ એવું કશું સ્થાન જ નથી એમ પણ સંકેત આપે છે.
 ૫. આ ભૂમિકાએ શેખની આ રચનાને હું આ સંજ્ઞતામાં એક 'સર્પેક્સ' કહી શકું છું. એ કલાકારના દાયિત્વ વિશેના, ઉપરાંત કલા શું છે, તેનું કાર્ય શું છે એવા જૂના પ્રશ્નો નવેસરથી ઊભા કરનારી સૂચક રચના છે.
 ૬. અને એ રીતે પોતાની વિરુદ્ધ જઈને આ રચના પોતાની તેમજ એના રચયિતાની નિઃશેષ અધિકૃતતાનો ખાસ્સો પરચો આપે છે.
- (આ સાત પૃથક્કરણો નથી, એક જ પૃથક્કરણનાં સાત સ્તરો છે.)*

* 'વિવિધ વિવેચનાત્મક અભિગમો' વિશેના દાહોદ-પરિસંવાદમાં રજૂ થયું, ૧૯૮૩.

રમેશ ઓઝા

કવિના ભાષાની કલા છે અને કવિતામાં પ્રયોજાતી વિશિષ્ટ ભાષાને આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાને લક્ષ્ય કરી આપેલી વર્ણુન-વિવરણની પદ્ધતિઓના વિનિયોગ દ્વારા, કાવ્યરચનાની સમગ્ર પ્રક્રિયાને સમજવાનો, એમાં પ્રગટ થયેલા ભાષાકર્મ દ્વારા કવિતાના મર્મ સુધી પહોંચવાનો ઉપક્રમ, કવિતાના કવચભેદનનો ઉપક્રમ એટલે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાનું પુસ્તક ‘પ્રતિભાષાનું કવચ’* જુદાજુદા સમયે ભાષાવૈજ્ઞાનિક ઉપલબ્ધિઓનો આધાર લઈને કાવ્યના તત્ત્વને, કાવ્યની કલાને સમજવા-સમજાવવાના મનોયત્નારૂપે લખાયેલાં ત્રેવીસ લેખોનો આ સંગ્રહ ગુજરાતી ભાષામાં કાવ્યભાવનની દિશામાં એક નવો ચીલો આંકનારું પુસ્તક બની રહે છે.

આ પુસ્તકની ભૂમિકારૂપે શ્રી ટોપીવાળાએ કરેલાં અરધોએક ડઝન વિધાનો-માંનાં એ-ત્રણેક વિધાનો બહુ મહત્ત્વનાં ગણાય. એમણે એવી ચિકિત્સા કરી છે કે આપણે ત્યાં ‘હજી’ કૃતિના મૂલ્યાંકન પર જતાં પહેલાં અને મૂલ્યાંકનને ફેવળ સંસ્કારાનંતે ન બનવા દેવા માટે વર્ણુન-વિવરણની વ્યવસ્થા અને પદ્ધતિનો વૈજ્ઞાનિક રીતે ઉપયોગ અત્યંત નહીંવત્ દશામાં છે.’ આ વાતનો વિવાદ થઈ શકે એમ નથી.

ખીજી મહત્ત્વની વાત એમણે એ પણ નોંધી છે કે માનવવિદ્યાઓની જુદી જુદી શાખાઓમાં વૈજ્ઞાનિકતા હોય ખરી, પણ તેમાં બહુ ચુસ્તતાની અપેક્ષા રાખી શકાય નહિ. આ વિદ્યાઓની ચર્ચા-ચિકિત્સામાં વૈજ્ઞાનિકતાનો વિનિયોગ કરીએ ત્યારે પણ એમને એમના માનવસંદર્ભોથી સર્વથા વિચ્છિન્ન કરવાનું શક્ય છે. છૂટ નથી. આ વાત પરત્વે પણ વિવાદને અવકાશ નથી and there lies

* ‘પ્રતિભાષાનું કવચ’ : લે. ડૉ. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા, પ્ર. ત્રિમૂર્તિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, મુખ્ય વિદ્યેતા : સદ્ભાવ પ્રકાશન, ૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ, કિંમત રૂ. ૩૨-૦૦

the rub. કારણ, આનાથી દક્ષિત એ થાય છે કે કાવ્યભાવનમાં ન્યાયે પણ વિવેચક વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિઓનો વિનિયોગ કરે ત્યારે એ પદ્ધતિઓને વધારાનાં ઉપ-કરણોરૂપે જ એ સ્વીકારે એ યોગ્ય છે. એને બદલે આ પદ્ધતિઓ-પ્રવિધિઓને જ જો કાવ્યભાવનના એક અને અંતિમ માપદંડ તરીકે ઘટાવવાનો પ્રયત્ન થાય તો કદાચ એની પક્ષમાં લા પા તો આવે, પણ કાવ્ય એના લાલ્કોષની પહાર જ રહી નહીં એવું બને. આ જોખમ થી ટોપીવાળા સમજે છે એટલે જ એ એમ કહે છે કે સાહિત્યવિવેચનની વૈજ્ઞાનિકતા એટલે ઓછામાં ઓછી આત્મદક્ષિતા.

જુદા જુદા સમયે અને નિમિત્તે લખાયેલા આ લેખોને લેખકે ત્રણ વિલ ગોમાં વહેચી નાખ્યા છે. જો કે તત્ત્વતઃ એ વિભાગો જ પાડી શકાય. પહેલો, સાત લેખોનો વિભાગ કવિતા-આધુનિક કવિતા વિષે, એની પ્રકૃતિ એનાં ઉપકરણો, રીતિ, એમાં ભાષાને પ્રયોગવાની નવી દૃષ્ટિ, એ દ્વારા આધુનિક કવિતામાં સિદ્ધ થતા રચનારૂપો એ બધી બાબતોની ચર્ચાના નિષ્પણ્ણને લગતો છે ત્યાર પછીના લેખો મધ્યકાલીન કવિ નરસિંહથી માંડીને આજના આપણા આધુનિક કવિઓ રાવજી, અનિલ જોષી, રાજેન્દ્ર શુક્લ, ચિત્રુ મોદી વગેરેની કૃતિઓ લઈને એકને ભાષા-વૈજ્ઞાનિક અને સંરચનાવાદી અભિગમોથી આસ્વાદવાનો ઉપક્રમ લેખકે કર્યો છે.

પહેલા વિભાગની ચર્ચાનાં કેટલાંક નોંધપાત્ર વિધાનો વિષે થોડુંક વિચારીએ. શ્રી ટોપીવાળા કહે છે કે આજની કવિતા ભાવક સમક્ષ ભાષા નહિ પણ પ્રતિ-ભાષાનું કવચ પહેરીને રજૂ થાય છે અને એનું ભાવન કરવું એટલે એ કવચને 'એલ્ફુ' આજના ભાવક માટે આ એક પડકાર છે. આધુનિક કવિ-મર્થ કાવ્યના કવિની જેમ પ્રત્યાયનને પોતાનું લક્ષ્ય નથી બનાવતો, બલકે તે સિવાયની ભાષાની શક્યતાઓને કવિતાના માધ્યમ દ્વારા તાગવાનું કરે છે. એ સૌંદર્યલીલામાં નથી રાચતો, પણ શબ્દલીલામાં રાચે છે. અને આ શબ્દલીલા એને ભાષાના વ્યાકરણ-જડ ચોક્કાને ઊન્નિલિન્ન કરી, નવાં રૂપો, નવી રચનાઓ ભાષામાં સિદ્ધ કરવા પ્રેરે છે. શબ્દના માધ્યમ દ્વારા કલાસર્જનમાં પડેલા કવિ-લેખક શબ્દની સાથે જ લીલા કરે એ સમજી શકાય એવી વાત છે-જેમ રંગ-રેખાના માધ્યમ દ્વારા સર્જન કરતો ચિત્રકાર રંગની લીલા કરે છે તેમ પણ શબ્દની લીલા અને સૌંદર્યની લીલાને જુદાં પાડીને કેવી રીતે જોઈ શકાય તે સમજવું ક'ઈક મુશ્કેલ છે. શબ્દની સાથેની લીલા એ જ અંતતોમત્વા સૌંદર્યઉપલબ્ધિમાં નથી પરિણમતી ? આપણા કાવ્યરોએ તો ક્ષણે ક્ષણે નવીનતા સિદ્ધ કરવાની લીલાને જ સૌંદર્યલીલા કહીને વર્ણવી છે. અને શબ્દનાં નિત્યનવીન રૂપો-રચનાઓ સિદ્ધ કરવાં એને સૌંદર્યઉપલબ્ધિ નહિ કહીએ તો ખીજું શું કહીએ ? આપણને જો વાધો હોય

તો એટલો જરૂર હોઈ શકે કે શબ્દને સાધન બનાવીને એના દ્વારા કાવ્યેતર હેતુઓ સિદ્ધ કરવા માટે કવિતા ન પ્રયોજવી જોઈએ.

એટલે કે કોઈ પણ કવિ કવિતા સિવાય કશું અન્ય નહિ જ એવી પ્રતિજ્ઞા-પૂર્વક સર્જનપ્રવૃત્તિ કરતો હોય ત્યારે એ શબ્દની આ સૌંદર્યલક્ષી લીલામાં જ પ્રવૃત્ત થયો છે એમ સમજાય. એનાં ઉદાહરણો પણ શ્રી ટોપીવાળાએ જે કૃતિ-ઓનું ચયન કર્યું છે તેમાંથી જ મળી રહે એમ છે. એમણે આ પુસ્તકમાં આપણા મધ્ય યુગથી માંડીને આજ પર્વતના કવિઓએ સર્જેલા કાવ્યરાશિ-માંથી કાવ્ય નામને સર્વથા સાર્થક કરનારી કૃતિઓ શોધીશોધીને મૂકી આપી છે.

પુસ્તકના પ્રથમ પ્રકરણમાં જ તેઓ નોંધે છે કે ‘કવિતા પરિચિત ભાષાનું અપરિચિત રૂપ આપણી સામે ધરે છે.’ (પૃ. ૩) એમના આ વિધાનની પ્રતીતિ એમણે પસંદ કરેલ પ્રત્યેક કૃતિમાંથી મળી રહે છે. એટલે આ અપરિચિત ભાષા-રૂપની સિદ્ધિ એ કેવળ આજની કવિતાનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે એમ કહી નહિ શકાય. આજનો કવિ કદાચ ભાષાવિષયક ઉપલબ્ધિઓથી વધારે અભિસં હોવાથી એ કવિતામાં ભાષાકર્મ વિષે વધારે સભાન હશે ખરો. પણ ભાષા વિષેની આ સભાનતા એને જે પ્રયોગશીલતામાં પ્રેરે તેનાં પરિણામો પ્રત્યેક પ્રસંગે સારાં જ આવશે તેની પણ ખાતરી રાખી શકાય નહિ. કદાચ છેલ્લા એ દાયકામાં રચાયેલી ગુજરાતી આધુનિક કવિતાના સમગ્રલક્ષી અભ્યાસીને એમ જણાવા સંભવ છે કે જેને આપણે અભિનવ પ્રયોગો કહ્યા તે કાવ્યરૂપો, રીતિઓ, ભાષાકર્મ વગેરે પણ આજને તબક્કે કંઈક ઘરેડમાં પડતું જાય છે, જળ થંજા ગયાં હોય એમ લાગે છે ને એને કોઈ ડોકોળી નાખે એની જરૂર છે. આ વાત પુસ્તકના લેખકને તો સમજાઈ જ છે જેનો ઉલ્લેખ એઓ કરે પણ છે. (પૃ. ૮)

૧૯૫૫ ની આસંપાસ પ્રયોગશીલતાના પંથે નવપ્રયાણ કરનારી ગુજરાતી કવિતાએ સૌંદર્યસિદ્ધિના ધ્યેયને છોડ્યું અને કેવળ ભાષા સાથેની પોતાની નિસ્સંગતને વધુ ને વધુ ગાઢ બનાવી. આમ બંનવામાં, અલગત, અનુગાંધીયુગની સૌંદર્યવાદી કવિતાએ ભૂમિકારૂપ ભાગ ભજવ્યાનું લેખક સ્વીકારે છે. આધુનિક ગુજરાતી કવિતાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો આટલાં હોવાનું તેઓ નોંધે છે :

‘પ્રગળ નિષેધાત્મક વલણ, પરંપરાઓનું સદંતર ઉન્મૂલન, સ્વરૂપ તરફનું ઉદંક આકર્ષણ, પ્રયોગધર્મિતા (sinc), કૃત્રિમતા, કઠિનતા, નવીનતાની સાથોસાથ વેદનો, હતાશા, વિચ્છેદન, વિઘટન.’ (પૃ. ૫) અને એઓ ઉમેરે છે કે આ લક્ષણો પ્રગટ કરીને ગુજરાતી કવિતા ‘વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્ય તરફ ખૂલ્લી થઈ.’

આધુનિક કવિતા અને અર્વાચીન કવિતા વચ્ચે પણ શ્રી ટોપીવાળા સૂત્રમ બેઠે કરે છે રાજેન્દ્ર, નિરંજન, પ્રિયકાન્ત, નર્મિન રાવળ જેરે અર્વાચીન કવિતાના સર્જકો છે અને એમની કવિતામાં અનુભૂતિ અને ભાષા વચ્ચે હજી સાંસ્કૃતિક ભૂમિકાનો સંબંધ રહેલો જોવા મળે છે, જ્યારે આધુનિક કવિતા ભાષાના સંસ્કૃતિબળને નહિ પરંતુ માત્ર તેના કૃતિબળને તાગવા-પ્રગટાવવાની ખેવતા રાખે છે. અત્યાર સુધી 'કવિ ભાષા પર કામ કરતો હતો, હવે કવિ પર ભાષા કામ કરતી થઈ. શબ્દ હવે ઉપાદાન નથી, પણ ઉપાદેય છે. તેથી ભાષાને એના રાજિદા અથ સંક્રમણના સામાજિક અધ્યાસોથી છોડવીને, મુક્તમાં મુક્ત વ્યક્તિ-અધ્યાસોના સંદર્ભમાં કવિઓ પ્રયોગે છે; અને ભાષાશાસ્ત્રીઓ જેને (idiolect) વ્યક્તિભાષા કહે છે તે સાચા અર્થમાં સર્જવાનો કવિઓ ઉદ્દેશ કરે છે.' (પૃ. ૧૦) આ વિધાનોના સમર્થનમાં એમણે ગુલામ મોહમ્મદ શેખથી પ્રારંભાયેલી આધુનિક ગુજરાતી કવિતામાંથી જુદા જુદા દસ કવિઓની કૃતિઓ થોડાંક ટિપ્પણ સાથે ઉદ્ધૃત કરી છે. એ દસેવ કૃતિઓમાં કવિના ભાષાકર્મની કશીક વિશિષ્ટ ભાત જણતી આપણે અવસ્થા જોઈ શકીએ.

પણ પ્રશ્ન એ છે કે ભાષા જે સંસ્કૃતિની જ નીપજ છે તેનો તેના સંસ્કૃતિ-બળથી સર્વથા વિચ્છેદ શક્ય છે ખરો? જો આ પ્રશ્નનો ઉત્તર હકારમાં આપીએ તો કવિતામાં પ્રતીક, રૂપક અને મિથુના ઉપયોગ પરત્વે ધણા મૂલ્યવાન પ્રશ્નો જાણ થાય, કારણ કે પ્રતીક, મિથુનાદિનાં આધુનિક અર્થઘટનો તમે તે કરીએ તો પણ તેના જીડે તળિયે તો મનુષ્યની કોઈક સાંસ્કૃતિક વિભાવના જ રહેલી છે તે વાતનો ઇન્કાર થઈ શકે નહિ.

કૃતિ તરીકે અને કૃતિબાજી બધાં પરિબળોથી નિરપેક્ષ એવી કવિતાની પોતાની સ્વામ્યતા સ્થાપિત કરવાનો સર્જક પુરુષાર્થ, એની સ્વ-વાચકની આ શોધ એ એની ઉત્તમ ક્રાંતિએ કવિતામાંનું લક્ષણ ત્રણાય. આમ છતાં પૂર્વકાલીન કવિતાથી સંપૂર્ણ વિચ્છેદ સાધવો એ આધુનિક કવિતાનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. આધુનિક કવિતા તેની પુરાતમી કવિતા કરતાં જાતિભેદે ને જ્ઞાતિભેદે નોખી પડે છે. એટલે આધુનિક કવિતા અને તે પૂર્વે રચાયેલી બધી કવિતાનાં બે અલગ જૂથો પડી જતાં હોવાનું લેખકનું મતભવ છે. પૂર્વઆધુનિક કવિતામાં સ્થાયિત્વનું બળ કાર્યશીલ હોવાનું અને આધુનિક કવિતામાં નિત્યપરિવર્તનશીલતાનું પરિબળ કાર્યશીલ હોવાનું એઓ કહે છે. આ સમગ્ર તારણ પણ કેટલાક વિવાદની ભૂમિકા પ્રસ્થાપિત કરે એવું છે. આ શબ્દસંકેતોની બાહ્યમુખતા અને તે દ્વારા કવિતાનું બાહ્યજગત સાથે રચાતું અનુસંધાન લેખકને પહેલા પ્રકારની કવિતાની મર્યાદા

જાણાય છે. જ્યારે આધુનિક કવિતામાં શબ્દસંકેતો અંતર્મુખી અને એટલે એક પ્રકારના close meaning ધાળા, અર્થ પરત્વે અર્થપારદર્શિતા રચતા હોવાનું એમનું વિધાન છે. આની સામે પ્રશ્ન એ થાય છે કે જે અધ્યાસોને કારણે અર્થ-ધૂસરતાનું પડ આધુનિક કવિતાની આસપાસ રચાવાનું કહીએ છીએ તેનું કારણ એવું હોવાનું ન કહી શકાય કે જ્યારે કોઈ નવા અધ્યાસો પ્રથમ વાર પ્રયોજાય ત્યારે અર્થ પરત્વે ધૂંધળાપણું અનિવાર્યરૂપે રહેવાનું જ ? જે અધ્યાસો આપણને લાંબા સમયથી પરિચિત છે તેમની ઓળખાણ વધારે સહેલાઈથી પડવાની અને એ દ્વારા જે સંકેત કવિને કરવો છે તે ઝટ સમજવાનો. એક સમયે 'વેઇસ્ટ લેન્ડ'માં એલિયટ વૈયક્તિક અધ્યાસો દ્વારા જે અર્થસંદિગ્ધતા સિદ્ધ કરેલી તે આજે એવી સંદિગ્ધ રહી નથી. આજે એલિયટની કવિતા અર્થ પરત્વે એટલી opaque નથી લાગતી. સુરશ જોષી, લાલશ કર, ગુલામ મોહમ્મદ વગેરેએ કવિતામાં પ્રયોગ કર્યા તે સમયે એમની સામે દુર્બોધતાનું મોટું આળ હતું. એમની કવિતાનો, એમની કાવ્યરીતનો પરિચય થોડોક વધતાં, એ આકેશ થોડોક મોળો પડ્યો જ છે. જે નિત્યપરિવર્તનશીલતાની અપેક્ષા આધુનિક કવિતા પ્રત્યે વ્યક્ત થઈ છે તે આપણા આ આધુનિક કવિઓએ સંતોષી છે કે એઓ પણ અમુક રીતિઓમાં સ્થિર થયા છે તે હવે જોવું જોઈએ.

ખીજી એક વાત શ્રી ટાપીવાળાએ એ કહી છે કે કાવ્યસર્જનની ક્ષણે કવિ એક પ્રકારનો દ્વૈધીભાવ અનુભવતો હોય છે. અર્થાત્ પ્રત્યાયન અને પ્રત્યાયન-વિરોધ એ બે સામસામે ખેંચતા બળોમાં કઈ તરફ ખેંચાવું એ વિષે એના મનમાં ગડમથલ હોય છે. એને પ્રત્યાયનનો સંપૂર્ણ વિરોધ તો છોટ નથી. એટલે અમુક સ્તર સુધી એ પ્રત્યાયનને આવકારે છે અને પછી એ પ્રત્યાયનથી વિમુખ થઈ જાય છે. ખીજી રીત કહીએ તો કાવ્યતાનો surface meaning પ્રત્યાયિત થાય તે એને છોટ છે પણ કવિતાના deep meaning ને એના અર્થની સમગ્રતાને સિદ્ધ કરવા અનક શ્રેણીઓનાં રચનાસ્વરૂપાના આ આશ્રય લે છે અને એ દ્વારા કાવ્યતાને દુર્બોધ બનાવે છે. આ બધા રચનારૂપો જેને deep meaning પૂર્વેનાં અવાંતરરૂપો કહી શકાય તે એક પ્રકારના paraphrases છે. જે રાતે ભાષા-વિજ્ઞાની કોઈ પણ એક ભાષાઉદ્દેશ લઈને આના surface structure થી શરૂ કરી, એનાં અવાંતરરૂપોના એક પછી એક શ્રેણી વટાવતો tree diagrams નો મદદ લેતો એના deep structure સુધી પહોંચે છે ત રાતે કાવ્યનો ભાવક પણ કરે તે અપેક્ષા છે. આ કેમ થઈ શકે આવાં અવાંતર રચનારૂપો કવિતાનો ભાષામાં, એના રચનાસ્વરૂપમાં પેવી રહે તે જોઈએ તે એમણે અનેક ઉદાહરણો

દ્વારા બતાવ્યું છે. Paraphrase જેવા આ અર્વાંતર રચનારૂપો ઉદ્દેશતાં એક એવી ક્ષણ આવે જ્યાંથી આગળ જવાય નહિ. એટલે કે આપણે કાવ્યના deep meaning સુધી પહોંચી ગયા ગણાઈએ. પણ શ્રી ટોપીવાળા તો એમ કહે છે કે કાવ્યસર્જનની એક એવી ક્ષણ આવે છે જ્યાંથી આગળ paraphrasing થઈ શકે નહિ અને તે ક્ષણ અથવા કક્ષા છે અર્થધૂસરતાની, સંદિગ્ધતાની, અને અર્થસંદિગ્ધતા એટલે અર્થવિસ્તાર. આમાં સમજવાનું એ છે કે સર્જકપક્ષે આ પ્રક્રિયા અર્થસંદિગ્ધતા, પરાવ્યક્તિ (paraphrasing) અને કાવ્યનું surface structure એ રીતની હોય છે, જ્યારે ભાવકપક્ષે આ પ્રક્રિયા વિરુદ્ધ ત્રીજી રહેવાની તે વાત સ્વીકૃત છે. આ મુદ્દાની સ્પષ્ટતા કરવા એમણે એક વ્યાપક ત્રિકોણ અને એની અંતર્ગત રચાતા નાના ત્રિકોણની આકૃતિઓનો ઉપયોગ કર્યો છે. આવી આકૃતિઓ દ્વારા પોતાના કથનને સ્પષ્ટ કરવા પુસ્તકમાં ઠેર ઠેર આ ભાષાવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણની રીત પ્રયોજવામાં આવી છે. પણ કાવ્યાર્થની સંદિગ્ધતા એટલે કે કાવ્યના કેન્દ્રમાંથી નીપજતા અર્થવર્ણનોની વાત મહત્વની છે. તે એ રીતે કે કાવ્યાર્થની આ સંદિગ્ધતા શું આધુનિક કવિતાની વિશિષ્ટ લક્ષણ છે? જે કૃતિઓ તરફ આપણે વારંવાર વળીએ છીએ તે કૃતિઓ તરફ વારંવાર વળવાનું શું કારણ? કાવ્યમાં સંદિગ્ધતાની વિસ્તૃત ચર્ચા એ પણ આજ-કાલની વાત નથી. ૧૯૩૦ માં એમ્પસને આ પ્રશ્નની જાહેર વિશદ હથાવટ કરી હતી તે આપણે સી જાણીએ છીએ. અને ત્યાર પછી પણ આ પ્રશ્ન ચર્ચામાં રહ્યો છે. એમ્પસને એમ કહેવું કે

‘Ambiguity’ itself can mean indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or other or both of two things has been meant, and that the fact that a statement has several meanings. It is useful to be able to separate these if you wish, but it is not obvious that in separating them at any particular point you will be raising more problems than you solve. (‘Seven Types of Ambiguity’ — Penguin Paperbooks, p. 24)

આ સંદિગ્ધતાને લેખકે ત્રણ સ્તરે કામ કરતી બતાવી છે. તેમાં એમની પ્રશ્નને સમજવાની-સમજાવવાની ઝીણી દૃષ્ટિનો પરિચય થાય છે. આ અ અ આ પુસ્તકનું આ એક વિશિષ્ટ લક્ષણ છે કે તેમણે કાવ્યોત્તર્જિત સંરચનાઓ સમજવામાં,

એનાં નાનાં નાનાં segments - ધટકો - ના આંતરસંબંધો સ્પષ્ટ કરવામાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ પદ્ધતિનો વિનિયોગ કર્યો છે. કવિ પાસે જે linguistic competence છે તેને તેઓ સહજસ્કંદરણા કહે છે, અને નોંધે છે કે શબ્દગત સંદિગ્ધતા, બહિરંગ સંરચનાની સંદિગ્ધતા તેમજ અંતરંગ સંદિગ્ધતા એવી ત્રણ સંદિગ્ધતાની કક્ષાઓમાંથી કયા સ્તરે સંદિગ્ધતા પ્રયોજવી અને કયા સ્તરે એને પ્રકાશિત કરવી; કાવ્ય ચોક્કસ કયા ખિંદુએ ફેટલી માત્રામાં આવી સંદિગ્ધતા સહી લેશે તે સારો કવિ સહજસ્કંદરણાથી નક્કી કરી લેતો હોય છે. (પૃ. ૬૦). એ નક્કી થયા પછી જ કાવ્યની ભાષાનાં surface structure માં અભિવ્યક્તિ કરવાનો, એટલે કે કાવ્યથી linguistic performance નો તબક્કો કવિને માટે આવે છે.

આધુનિક કવિતાની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકાની આ સાત પ્રકરણો સુધી વિસ્તરતી ચર્ચા પર આટલી વિસ્તૃત ચર્ચા આપણે કરી; પણ આ પુસ્તક 'પ્રતિભાષાનું કવય' એની સિદ્ધાંતચર્ચાને કારણે છે તે કરતાં યે વધુ નોંધપાત્ર એમાં લેખકે કરેલાં કૃતિવિવેચનોને કારણે છે. આદિકવિ નરસિંહથી લઈને માધવ રામાનુજ જેવા ગુજરાતી કવિતાના જુદા જુદા તબક્કે સર્જકપ્રતિભાનો વિશિષ્ટ ઉન્મેષ પ્રકટ કરનારા ૧૭ કવિઓની કૃતિઓ પર સંરચનાલક્ષી આસ્વાદલેખો એ આપણે ત્યાં કાવ્યભાવનના વિષયમાં નવી દિશાનું પ્રયાણ છે. ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ કરાવનારાં પુસ્તકો જુદા જુદા વિવેચકોએ આપ્યાં છે એ ખરું, પણ કાવ્ય-ભાવનમાં ચંદ્રકાન્ત ટોપીયાળાએ અપનાવેલો આભગમ અને કવિના ભાષાકર્મની આવી સૂક્ષ્મ તેમજ વૈજ્ઞાનિક તપાસ બીજા કોઈ વિવેચકે કરી હોય એવું બંધચામાં નથી.

નરસિંહનું પ્રસિદ્ધ કાવ્ય 'ભોળા રે ભરવાડણ' આમ તો મધ્યકાલીન પરંપરાનું ભાક્તકાવ્ય છે. પરંતુ એ કાવ્ય છે એટલી વાત જ મહત્વની છે અને એ ઉત્તમ કાવ્યની દક્ષામાં બેસી શકે તેવું છે તે વાત વિશે કોઈ શંકા નથી. શ્રી ટોપીયાળા પાણુ એના પૃથક્કરણ દ્વારા એ વાત સિદ્ધ કરી આપે છે. કુલ દસ પંક્તિઓમાં વિસ્તરતી આ કૃતિનું બાહ્ય રચનાસ્વરૂપ તપાસતાં તપાસતાં લેખક અહીં જેવા મળની ભાષારચનાગત સૂક્ષ્મતાઓની તપાસ દ્વારા નરસિંહ જેવા મધ્યકાલીન કવિની કૃતિ પણ રચનાદષ્ટિએ ફેટલી સુંદર છે તે બતાવી આપે છે. 'ભોળા રે ભરવાડણ' હરિને વેચવા ચાલો એ ઉપાડની પંક્તિથી જ ભાષારચનાની વાંચકતા જગ્યાઈ આવે છે. ભાષાવિજ્ઞાનમાં જેને immediate constituents કહે છે તે રચનાગત સિદ્ધાંતના આધારે 'ભોળા રે ભરવાડણ'

શબ્દસમૂહમાં આગળ-પાછળના શબ્દોની સરહદ પર સ્થિત હિદ્ગ્રારવાચક 'ર'નો સંબંધ 'ભોળા' એ વિશેષણ સાથે કેવી રીતે જોડાય છે તે એમણે પ્રતીતકર રીતે દર્શાવ્યું છે. (આવાં immediate constituents નું આગળના કે પાછળના શબ્દ તરફ સ્થાનાંતર કરતાં કાવ્યાર્થનો પણ કેવો વિસ્તાર સધાય છે તે એમણે એકાધિક કૃતિઓની તપાસ દરમ્યાન દર્શાવ્યું છે.) એ જ રીતે કૃતિની પ્રામ્યે જના પણ કાવ્યનું રચનાસ્વરૂપ સિદ્ધ કરવામાં કેવી રીતે પ્રયોજાઈ છે તેની તપાસ એમણે કરી છે. અને કૃતિને નાટ્યાત્મકતા અર્પવામાં એમણે સિદ્ધ થતો કાવ્યઘટકો વચ્ચેનો વિશેષ અને સંદેશતાપે પક અર્થઅધ્યાહતિ નરસિંહ જેવો મધ્યકાલીન કવિ પણ કૃતિમાં લાવી શકે છે એ એમણે દર્શાવ્યું છે.

કાન્તના ખંડકાવ્યોમાં લેખકે કાવ્યાર્થની કક્ષાએ બહુવિધ સંભવનાઓ જોઈ છે અને એમાં કાવ્યસામગ્રી તેમ જ રચનાપ્રકારના પરંતુ કાન્ત કેવા સન્નિધિ કવિ છે તે એમણે બતાવ્યું છે. આમ છતાં અહીં અમનો પ્રધાન હિદ્ગ્રાર કાન્તનાં ખંડકાવ્યોમાં, એમના વૃત્તસંયોજનમાં કવિએ દાખવેલા રચનાકૌશલની તપાસનો હોવાનું સ્પષ્ટ છે. કાન્તનાં ખંડકાવ્યોમાં જેવા મળતુ વૃત્તવૈવિધ્ય અને એ દ્વારા કથામાં આવતાં સ્થિત્યતરો ગત્યંતરોની ચચો એક ઈ નવી વાત નથી; પણ આજ પૂર્વે આ છદોવૈવિધ્યને કથાવિકાસમાં સધાતાં લાવવારવર્તનો જોડે સંકલિત કરવાનો ઉપક્રમ વિવેચકોનો રહ્યો છે. વળી આ પ્રકારના છદોવૈવિધ્યમાં પણ જોઈ વિશેષ રચનારૂપ નિહત હોવાના નાધ લેવાઈ હોય અમ સંજોગ નથી. શ્રી ટોપીરાજાએ વૃત્તવૈવિધ્યની આ ખંડકાવ્યોની વિશિષ્ટતાન વૈજ્ઞાનિક જૂનિકાએ તપાસવાનું આવકાર્યું સાહસ કર્યું છે. આ તપાસ દ્વારા પ્રથમ તેઓ એ નિષ્કર્ષ તારવે છે કે છદોવૈવિધ્ય આ ખંડકાવ્યોમાં વાદાગ્રહક કે આનર્થક નથી. અમા છદોના એકમેમાં પારવર્તનની એક વ્યવસ્થિત આગ્રહ જોવા મળે છે, અને જ્યાં એ વ્યવસ્થા તૂટે છે ત્યાં પણ કવિનો આશય ધણ ખરું સંરચનાને પ્રત્યક્ષતા (foregrounding) આપવાનો હોય એવું સમજાય છે. કાન્તની સગરશ્મિનું, એમના રચનાકૌશલનું એ એક વિશિષ્ટ પારમાણ્ય છે. ચોક્કસ એકમેમાં ઢળાતી આવતી એમની વૃત્તવ્યવસ્થામાં જના જના એ એકમે ખંડિત થાય છે તે સ્થિતિઓ વિશે પણ કેટલાંક માર્ગદર્શક તારણો લેખકે પ્રાપ્ત કર્યા છે. 'વસંતવિજય'ની વીત્રને કરેલો વિશિષ્ટ તપાસમાં એમણે જુગુરુપ અભરિયા જેવા સૂક્ષ્મદર્શી વિવેચકને પણ તર્કની જૂનિકા પર પડકાર્યા છે

પણ આવા સંરચનામૂલક કૃતિવિવેચન વિષે એક પ્રશ્ન હમેશાં રહેવાનો જ. અને તે એ કે કેવળ સંરચનાની ઓછી ઓછી બધી જ વીગતોમાં જિનયો પછી

આપણે કાવ્યના રહસ્યલોકને કોઈ રીતે આલોકિત કરી શકીએ છીએ ખરા ? ‘વસંતવિજય’ની પોતાને અભિમત એવી હંદરચનાની વ્યવસ્થાના આધારે ચર્ચા કરવાનો લેખકનો ઉપક્રમ પ્રશસ્ય છે એની ના નહિ. પણ પછી પૃ. ૭૫ થી આગળ જે ચર્ચા ચાલે છે તેમાં કાવ્યના વસ્તુવિકાસની વાત કેન્દ્રમાં આવી ગઈ છે અને એતું રચનાવિધાન દૈતીયિક ભૂમિકામાં મુકાઈ ગયું છે. આનાથી એટલું ફલિત થાય છે કે હંદરચના, ભાષારચના, પ્રાસરચના વગેરે રચનાપ્રવિધિઓ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને એ પ્રત્યેકમાં નિહિત રચનારૂપોને ઉકેલતાં ઉકેલતાં કવિએ દાખવેલા રચનાકૌશલની તળિયાઝાટક તપાસ પછી પણ ‘વસંતવિજય’ કાન્તનું ઉત્તમ ખંડકાવ્ય કેમ છે તે વાત સમજાવી શકાતી નથી. અને આ ઉત્તમ-અનુત્તમ જોવાં વિશેષણો વાપરવાની પ્રવૃત્તિને impressionistic value judgments કહીને સદંતર ઉડાવી દઈ શકાય નહિ, કારણ કે આવાં મૂલ્યાંકનો કથિત પણ હોય અને ગર્ભિત પણ હોય. અમુક કવિનું જ અને અમુક જ કાવ્ય આપણું ‘ધ્યાન કેમ ખેંચી ગયું’ અને એ જ આપણી તપાસનો વિષય કેમ બન્યું ? એ જ કવિનું બીજું કોઈ કાવ્ય કે બીજા કોઈ કવિનું કાવ્ય કેમ આપણા ધ્યાનમાં ન આવ્યું ? આ પ્રશ્નનો જવાબ આપણે કયા આધારે આપીશું ? કાન્તના ‘વસંતવિજય’માં કુશળ સંવિધાન રહેલું છે અને એમાં એમના પ્રતિભાસામર્થ્યનો આપણને પરિચય થાય છે એમ કહેવાની ક્ષણે જ આપણે મૂલ્યનિર્ણયના પ્રદેશમાં પહોંચી જતા હોઈએ છીએ. કલાપીનું ‘એક આગિયાને’ કે નાનાલાલનું ‘કુલ-યોગિની’ કાવ્ય તરીકે ઊતરતી કક્ષાનાં હોવાનું તો શ્રી ટાપીવાળાનું પોતાનું જ સંતવ્ય છે. ત્યારે પ્રશ્ન એ થાય કે શું એ પ્રતિપાદન એમણે કેવળ સંરચનાપ્રક્રિયાના આધારે કરેલું છે ખરું ? એમાં શુદ્ધ કૃતિલક્ષી અભિગમ સિવાય કશું નથી ?

કેવળ કૃતિનો, એની વસ્તુલક્ષી તપાસનો, તેના વૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણનો ઉપક્રમ ક્યારેક કડઝમૂસ તૂટી પડતો હોય છે. આને કદાચ લેખકની વ્યક્તિગત મર્યાદા ગણીએ તો પણ એટલી વાત તો ખરી જ કે અસંપ્રજ્ઞાતપણે આપણી સાથે આપણી ચિત્તભૂમિમાં પડેલા સંસ્કારો આપણા પ્રતિભાવોને કયાં, ક્યારે પ્રભાવિત કરી જાય એની ખબર પણ ન રહે. કલાપીની રચનાને એક રચનારૂપે જ જોવાની પ્રતિજ્ઞા હોય તો તે જોના રાજવીપણાની, જોના યૌવનનો, જોના પ્રેમપ્રસંગની બધી વાતો અપ્રસ્તુત ગણાવી જોઈએ. ઉમાશંકરની કૃતિ ‘માઈલોના માઈલો’ મારી અંદર’ને એક સ્વતંત્ર, સ્વાયત્ત કૃતિ તરીકે - એટલે કે ‘ગંગોત્રી’થી આરંભાયેલી કવિની cosmic themeની શોધથી નિરપેક્ષ રીતે - જોવાનું શક્ય બનવું જોઈએ, અને એ શક્ય છે. પણ એમ કરવું કાવ્યના વધુ ઉત્કટ ભાવનમાં

16 SEP 1985

With Best Compliments From

Deepak Nitrite Limited

Manufacturers of

**Sodium Nitrite/Nitrate
Nitric Acid, Blovel
Ammonium Nitrate and
Heavy Chemicals**

Regd. Office :

9/10, Kunj Society
Alkapuri
Baroda-390 005
TF : 65113

Works :

4/12, GIDC Chemical Complex
Nandesari-391 340
Dist. Baroda
TF : 231/232/233

What we choose to fight is so tiny !
What fights with us is so great !

- Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨૧. સિદ્ધર આચાર્ય
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬
ના સૌજન્યથી

નિખિલ ખાગેઠ

જા મેં

૧

કાનજી પટેલ

સુસવ

૫

ભીખુ કપાડિયા

મેર

૧૨

૧૦

૧૦૦

મુમન શાહ

સહુ સફતની બલ રજા

કચરતાનમા ગુલામ મોહમમ

૧૧

રમશ ઓઝા

કાચનાતનમા કમા બેને વિજ્ઞાન

૧૭

કાચમય પુસ્તકોત અધ્યાત્મ મહિતી

૨૭

એતદ્ ૭૯

દિવેન્દ્ર ભાવેશી ૪૪ સાતસુ નંદી સુદેશ સોમી સુભત્રી તિથી પંચાત

એતદ્ ૭૯

એતદ્ ૭૯

૧૫ સાતમું

ડિસેમ્બર મોર્ચાસી

ત ની સુરેશ જોષી
સહત ની શિરીષ પંચાલ

પરામર્શક દિમત ડેવેરી રસિક શાહ જયત પારેખ

સપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની ૫ દરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચાસ રૂપિયા

અનુક્રમ

૧/શિખ ડી

વિનોદ જોશી

૧૬/અત્રત્ર

સુરેશ જોષી

૧૬/સાપ્તમીય સદર્મમા ટુંતના મક સાહિત્ય

ડૉ. અશ્વેશ દેવી,

અનુ. નિયતિ દેરાસરી

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ

બી/૨૪, ખીરાનગર એચ વી પેડ, શાન્તાકુંજ મુળર્ષી ૪૦૦ ૦૫૪

સંદર્ભ પ્રકાશન,

૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે

૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયત પારેખ

એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ મ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટપ્રાપર મુળર્ષી ૪૦૦ ૦૭૭

ચ દ્રિકા પંચાલ

એચ/૧, અ યામક કુર્મિર પ્રતાપમજ, વગેદરા ૩૬૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા બંગેનો પત્ર યત્રાર અ દિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થળ સ્નાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ શાહકુર અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

વિનોદ જોશી

૧

પ્રવક્તા :

વિજીત શ્વથ સૂર્યને ક્ષિતિજદાહ દીધા પછી,
છકેલ અલિસારિકા સમ પરિસરે ચંદ્રિકા;
પ્રશાન્ત નલમાં પડી કણસની હજી ક્યાંક લૂ,
અખૂંક હસી તારિકા ધન વિભીષિકા ચીરતી.

ઝાંખાં અંધારાં થકી આરપાર,
ખીતાં ખીતાં ખંડાર જોયું ઉલૂકે;
નક્ષત્રોની ગુંજતી શી સિતાર !
ઘેરાતી ચોપાસ ગ્લાનિ વિલોકે.

કુરુક્ષેત્રે પડી આજ કાળરાત્રિ કરાલ, છે
થયો પૂરો સદાસદ્ગતા સંગ્રામે દસમો દિન;
શરશય્યા પરે સૂતા મરણાસન્ન લીખ્મ, એ
શિખંડી દૂરથી લાગે, ઝીણું ઝીણું હસી રહે !

પરમ મુદિત ચિત્તે શ્વાસ ઊંડા ભરે છે,
નિરવધિ સુખ એનાં નેત્રમાં તરવરે છે.

મહા —

મહાવિનાશ બાદ, ~

આજ છે

શિખંડીને

અપૂર્વ

પર્વ.

લીભ —

કાળઝાળ

ગ્રીધ્મ-શો દઝાડતો પ્રપાત

અંગઅંગસાં

અસંખ્ય બાણુનો

લઈ —

પડ્યા,

આત્ વેદના થકી જ નસ્ત.

છે ન કયાય

આસપાસ

કૌરવેન્દ્ર

એ વિલોકવા

સમસ્ત ક્ષેત્ર

માત્ર

એકલાપણું થકી જ અસ્ત,

લીભ

શાંતનુતનુ મહારથી,

કાકવત્

કરાંજતા પડ્યા

પ્રમત્તચિત્ત

ટમક ટમક ટાંક્યા તારલાથી મઢેલું,

ફરર ફરકતું આકાશનું વસ્ત્ર ઘેલું;

મધુરતમ હવાની લહેરખી મંદ મંદ,

મૃદુલહૃદ શિખંડી ઝીલતો સ્પંદ સ્પંદ !

પ્રગાઠ કુરુક્ષેત્ર આ રુધિરસિંકત ઘોરે, ક્વચિત્

ઉલૂક વળી સંગ દે કણસતા જ ગાંજેયને;

શિખંડી હણુ માંડતો ડગ ફરે શું ઉન્માદથી !

સુવૃષ્ટ શુચિ ચંદ્રિકા અભિસરે તમિસ્રો હણી.

૨ એત દ્વિસેઅર્ ૮૪

પરમ પ્રાણી તથા વાસ જગા જર છે.

નિરવધિ સુખ એનાં નેત્રમાં તરૂવરે છે.

આચિંતાનું અરે ! એ દ્રુતગતિરથના ચક્રથી ઉદ્ભવેલી,
ધૂંળેટાથી છતાંયે ઝળહળ થતી 'કા' વીથિકા ઉપરેથી;
લીધી ભીષ્મે ઉપાડી ત્રણ ત્રણ તનયા કાશીરાજેન્દ્રની એ,
આવી ભીલું સ્મૃતિમાં.

અકળ પડળ શાં ખેસવે છે શિખંડી !

શિખંડી :

ન હું શિખંડી.

હું,

સૌભરાજવી

કુમાર શાલ્વને

ચિત્તથી વરી ચૂકી હતી

કદા -

એ જ કન્યકા.

જાણું છું, ભીષ્મ ! જાણું છું તમારા કર્મની ગતિ,
તમે ચે જ્ઞાત છો એ હું અંખા, કાશીનરેશની.

હતી નતન્તી હું સરિત ઉદધિ પાસ ધસતી,
હતી કૂણી વલ્લી તરુથડ વીંટાવા તલસતી;
હતી જ્યોત્સ્ના ગ્રીણી ઝલમલ હવામાં પ્રસરતી,
હતી હું એ મેઘા ઝરમર ચૂકી નૈ વરસતી.

હોત હું સરિત,

હોત વલ્લી હું,

હોત જ્યોત્સ્નિકા હું,

હોત વાદળી,

હોત શાલ્વ કાજ હું સમર્પિતા.

છું ગ્રીષ્મમાં ધધખતી મરુભૂમિ આજે,

છું શુષ્ક-ભિર્વર તરંગ થકી અજાણ;

હું સ્વાનથન્ય તરસી અનિમેષ રાત્રિ,
હું એ જ ઉપર—હું એ નખશિખ—અંખા !

મુખિત શાલ્વ ! અરે, પ્રિય ! સાલજે ?

મુલુ, પિતામહ પામર આજ, શા
તરફડે, શતકોટિ મણે થકી
રુધિર ? ના, મમ શાપ જ નીંગળે !

હતુંગ હમ્યં અતિભવ્ય તણી સુરમ્ય,
અદ્યાલિકા થકી તને વરમાળ ફેંકી;
ધાયું હતું મધુ નિમજ્જન હંસિકાનુ,
રૂપી અરે ! અધમ ભીષ્મ તણા જ પંડે !

શુભાગ સૌભાગ્યથી થાય ચિહ્નિત,
બે પંખુડીઓ અવગુંઠને મુદ્દ
હમે, સમેટાઈ સલજ્જ, ત્યા, અરે !
તડાક તૂટી મુજ ભાગ્યઆરસી !

છટકવા તફડી સપડાઈને,
શિથિલ તોય ન બંધન થાય એ;
રથગતિ ફૂત, અશ્વ હણેલુતા
સતત, મૂર્છિત હું અબળા હતી.

પ્રત્યગ્ર પ્રાવૃષ છતાં ઘનધોર શુષ્ક,
નક્ષત્રોણી ઝબકી થઈ છિન્નભિન્ન;
મનુલ શર્વારીય કલાન્ત જ કાન્તિલુપ્તા,
ડોલ્યું પ્રસૂન પલ્લ રે ! મરડાઈ ગ્રીવા.

ચૂંધાયેલી તરફડતી કો' પખિણી હોઉં એની, '
ઉદ્ભ્રાન્તા, વિશ્લથ, વિવશ, આક્રાન્ત, હાકી જઈને;
ફીણોટાતી રહી, અતલમા ઓગળ્યા આત્નાદો,
એની હું પ્રચ્યુત અપહતા, તાહરી દત્તચિતા.
અભાગી હું અરે ! સ્વપ્ને જોતી ઘેલી નિર્મોહિતા,
અરે ! હું કેમ આવી જ તારા દ્વારે તિરસ્કૃતા ?
સ્વીકારે કેમ તું ? જાણું તારા ક્ષાન્તવતેજને
સમુદ્રે મૂંઠવ્યું વારિ પાછું શે' સરિતા બને !

ગન્તવ્યચ્યુત, દાપમાલ છુઝાયલી હું;
હું સ્વપ્નની બટકણી પળ, નિસ્સહાય,
ભાંગી પડી ભટકતી રહી અનત્ર.

પરશુરામ પરંતપથી ય તે,
વિષમ ભીષ્મ રહ્યા અપરાજિત !
કકળતી રહી હું લઈ કામના,
સળગતી રહી દારુણ ચાતના.

ઉત્ક્રેષ્ટાંતી બધેથી વિમનસ, વિવશા, ચંદ્રમૌલિકૃપાથી
પ્રાણાંતે ઉદ્ભવી હું દુષ્ટસુતનચારૂ જન્માંતરે, ને
આંખું જેને પ્રભાવી નિજપુરુષપણું, હા, સ્થૂણાકર્ણ યક્ષે,
એ, આ, એ હું શિખંડી ! ગતજનમ તણી, શાલ્વ ! તારી જ અંબા !

હું પાર્થનું કેવલ, હું રણ-અગ્રચાચી,
ને આજ ભીષ્મ મુજ સન્મુખ આતતાચી;
ઝીંકી નિખર્વ શર ચાળણી જેમ વીંધી,
આકંઠ આજ પરિતૃપ્ત પ્રપૂર્ણ અંબા !

જે, શાલ્વ ! એ ભીષ્મ મહારથી આ,
કેવાં કરાંજે અતિ વેદનાથી !
શી કાળરાત્રિ નિજનો દુષ્ટો,
અદ્વાદ્વાસ્યે ફરકાવતી આ !

પરિમલ મૃદુ ધીમે ધીમે વહે લયમાં, રહે
પુલકિત બધાં ગાત્રે કેવો અડી, શુચિ રેલતો !
ત્રમ ત્રમ થતું બોલી બેઠે જરા તમરું, વળી
પલકલરમાં ફેઈ ઉલ્કા ખરે, નિરખી રહું.

શાતા પ્રગાઠ અભિલિપ્ત અનુભવું છું,
પામી અલીષ્ટ મૃદુપાય પરિસરું છું,
ચેતન્ય ઉત્પલવિત આજ અતંત્ર કેવું ?
નતંત્ર 'કો' ઝરણ હોય ઉપત્યકાનું !

બાણું છું, ભીષ્મ ! બાણું છું, તમારા હર્મની ગતિ,
શિખંડી આજ હું, ના એ અંબા કાશીનરેશની;

વિરમ્યો તંગ પ્રત્યંચાનો ટકાર પ્રલંબ, આ
યયુ મારુ શિખંડીત્વ જાણે આજે જ સાર્થક !

પ્રવક્તા :

ધીમે ધીમે ડગ ભરી શિખંડી ફરે આમતેમ,
ધીમે ધીમે પ્રહર પણ ચાલી રહ્યો રાતનો આ;
થાકીપાકી રણભૂમિ પ્રસૂપ્તા, કવચિત કોઈ તારો
મધ્યાકાશે ફરી ઉઝરડો દર્શાવે જતો લપાઈ !

રુધિરનો પટ રક્તિમ ખૂંદતો,
ડગ - સગર્વ પ્રસન્ન - ઉપાડતો,
રઝળતાં મડદાં ટપતો જતો,
સમીપ લીધ્મ તણી જઈને જિભો.

પરમ મુદિત ચિત્તે શ્વાસ જોડા ભરે છે,
નિરવધિ સુખ એનાં નેત્રમાં તરવરે છે.

રણુજણ થતી નક્ષત્રોની સિતાર સુમંદ શી !
મધુમય હવા ઝીણું ઝીણું મૃદુ મલકી રહી;
સમય શ્વસીને વારે વારે જતો પડખું ફરી,
અરવ ગતિથી ધીમે ધીમે રહી રજની સરી !

શરાવલિપ્ત શરીર સૂતું,
ભૂમિ થકી જિધ્વ મનોભિરામ;
જિનાં રુધિરે પ્રણ કોટિ દૂઝે,
ઢળી પડ્યાં છે શ્લથ બેઉ પોપચાં.

નિકટથી મરણોન્મુખ લીધ્મને
નિરખતો પળવાર ઝળુંબીને;
'કંઈ અકલ્પ શિખંડી અનુભવે !
પલકમાં ગતજન્મ સ્મરી રહે !

આપન્ન સઘપરનિર્વૃત્તિ એ જિભો છે,
આસન્નકાળ-મરણોન્મુખ-લીધ્મ પાસે;
પ્રાપ્તવ્યસંચિત જ્ઞાં મનમાં ન જાણે,
નિર્વેદ શો પ્રસરવા અણુજણુ લાગે !

પ્રવક્તા :

ક્ષણ પછી ક્ષણનાં સ્તર ઉદ્ભવે,
સમયપિંડ અખંડ જતો વધે;
ભીષણ યુદ્ધ પછી અવસાદમાં,
વ્યથિત શા મરણોન્મુખ ભીષ્મ આ !

ધવલ મન્થણ સ્મશ્રૂ નાભિપર્યંત દીર્ઘ,
ઝગઝગ દ્યુતિવંતા બ્રહ્મચર્યે જ ગાત્રો;
બૃહદ્દંલક સ્કંધો, સુપ્ત આનનબાહુ,
નિમીલિત દગ બેઠે ભીતરે દૂર જોતા.

અકિંચન પરાસ્ત દેહ શ્વસતો સ્વકર્મે સ્મરી,
અતીત તણી આવન્ન સતત વ્યગ્ર ચિત્તે થતી;
ધૃષ્ટદ્યુમ્ન જીવિતનું સ્મરણ માત્ર શું પીડતું !
ઉઘાડી ઘડી મૃત્યુદ્વાર વળતી પળે ભીડતું !

ખળભળે અવિરામ અશાતના,
પળપળે પ્રસરી રહી ચાતના;
સહજ સહેજ ખૂલે હળુ પોપચાં,
તહીં શિખંડી જ સન્મુખ દીસતો !

ઝલમલ થતો આછો વાયુ ઘડીભર સૂસવે,
ઉડુગણ તણી આંખો થાતી અવાચક, રાત્રિ ચે
લપસતી જતી નળે એવી ત્વરાથી રહે ધસી,
ક્ષણ પછી ક્ષણે વીતે તેનું છતાં નહીં ભાન ત્યાં !
અશ્રુખિન્દુ છલછલી જતાં લોચને જોતજોતાં,
સામે જોભો અપલક શિખંડી વિલોકે વિહાસી !
નક્ષત્રોથી અવિદિત ઝરે રાગિણી શી પ્રકુલ !
નહાતી તેમાં મદભર અનાવૃત્ત કે લહેરખીઓ.

નિકટ જોઈ શિખંડી વિહાસતો,
અનુભવે ક્ષણમાં શી ય વેદના !

નેત્રો સદા બિડાય દક્ષાંત હૃદયે અમુણ્ય જાગે સ્મૃતિ,
ને ગાંજેય અતીત ઉત્પનનમાં રૂબે પ્રવેગે કરી;
આવે એ ક્ષણ યાદ : એ અપહંતા અંબા જ-અસ્વીકૃતા
ને ઉન્મુલિત-છેવટે વદી હતી, 'ભીષ્મ, ગ્રહો હે ! મને !'

સડસડાટ પસાર થઈ જતી
મૃદુલ ઝંકૃતિ સુપ્ત શરીરમાં;
સ્મરણની લઈ ટેકણુલાદડી
સુદ્ધ ભીષ્મ સરે ભૂતકાળમાં.

ભીષ્મ :

દહી નવ શક્યો અરે ! કશું ય આજ પર્યંત હું,
રહ્યો સખડતો નિગૂઢ દવમાં અભિક્ષિપ્ત હું
કહું અવ સમાપ્તિકાળ પ્રતિ જોઈ મારી ગતિ,
હજી નિકટ આવ, આવ પ્રિય હે શિખંડી ! હજી...

પળનું પગલું દબાવતું,
પળમાં મોત અહીં પહોચે;
ઝબકી ઝબકી ડરાવતો,
હમણાં કાળ અહીં ઝળુંબશે.

મુજ પ્રતિ પ્રિય ! ઉન્નતભૂ ન યા,
સજળ નેત્ર મહીં છલકે કથા;
અતિક્રમી ન શક્યો ફૂર દૈવને,
ન અવ શક્ય જ સંધરવી વ્યથા.

ગાત્રો જાણે ભડભડ જાગે મૂસવે શ્વાસ એમાં,
આ શમ્યામાં ટળવળવું યે શક્ય ના હાય ! અંબા;
ધીમે ધીમે કરવત ફરે મોતની તીક્ષ્ણ કેવી !
વહેરાતો હું રહું વ્યનીતના ભાર નીચે દબાઈ !

૮ એતદ્ દિસેમ્બર ૮૪

ના જાણના પાડા, દુાવરાસક્ત ગાત્રા ય ના; -
 ન દિત્ત થતું વ્યગ્ર જોઈ શતલક્ષના નાશને,
 પરંતુ ખસ, તાહરું સ્મરણ માત્ર પીડે મને.

તું શાલ્વની પ્રિયતમા, તું પ્રદત્તચિત્તા,
 ગાંગેય હું અભિહિત વ્રતખદ્ધ લીખ્મ;
 તું માહરી અપહતા ય, તિરસ્કૃતા ય,
 કર્તવ્યમૂઢ અધમાધસ હું જ, હાય !

શરણુ અવશભાવે માહરું તેં લહ્યું તું,
 રણુજણ મુજ હૈયે એ ક્ષણે કેં થયું તું;
 પલકભર પ્રતિજ્ઞા વીસરી મુગ્ધ હૈયે
 અતિશય તુજને મેં ચાહીતી રોમરોમે !

લાંખી ગ્રીવા નમાવી સરવરજળમાં ચીતરે હંસ દરેરો,
 લજ્જભારે છુપાવી વદન સુકુમળું હંસિકા ન્હાય તેમાં;
 એવું એવું ક્ષણાધે નિમીલિત દગથી મેં વિલોકી જ લીધું,
 રોમાંચે શી ત્વરાથી પ્રણયઅમૃતનું સત્ત્વ જાણી જ લીધું !

રહ્યું ન કશું ભાનસાન પ્રિય ! રૂપતો હું ગયો,
 સ્પર્ણે પ્રથમ પ્રેમનો સ્વર, 'અહો'મને લીખ્મ હે !'
 ખરે વિકલચિત્ત મેં ગ્રહી જ હોત, અંખા ! તને,
 ચડી સ્મરણમાં અચાનક અરે ! પ્રતિજ્ઞા મને.

અયુત યૌવનશ્રીથી રહ્યો અને,
 મુજ પિતાસુખ કાજ દહ્યો મને;
 વશ કર્યો નિજ દેહ દમી દમી,
 જીવિતમાં ન મળ્યું અદકું અમી !

રથ પવનવેગે વીંઝાતો અરુદ્ધ જતો ઉડયે,
 તરફડ થતી આલી'તી મેં ભુજ્જ મહીં મુંદરી !
 પ્રથમ અડક્યાની એ તાજી, હજી મૃદુ અંકૃતિ,
 હું ય મનુજ છું, મારી છોડી શકું કયમ પ્રકૃતિ !

દગ પરોવી દગે નવ જોયું તેં,
 ન મુજ ભાવ કળી શકી બંધને;

પ્રથમ સ્પર્શ તણી ક્ષણ એ હતી,
 પ્રથમ એ ક્ષણ કામ્ય તને ગણી
 અણુ અણુ ઝાલરે કોઈ અણુણુતી,
 પલકમાત્ર સકંપ અનુભવી;
 સકલ ગાન પ્રહર્ષિત સ્પંદને,
 ફેરફારો ધ્વજ ઉત્પ્લુત સ્પંદને

તને મેં પીડી છે અવશ બની ઉત્ક્રાન્ત તનથી,
 તને મેં ચાહી છે વિવશ બની ઉદ્ભ્રાન્ત મનથી;
 પ્રતિજ્ઞા સંતાપે ઘડી, ઘડી ઝુરાપો પ્રણયનો,
 શ્વસું છું આ છેલ્લી ક્ષણ સુધી ય આતંક દવનો.

મયંક ઘૃતિમંત હું ન કદી પૂર્ણિમાનો થયો,
 થયો નર અમાસની તિમિરઘેરી કો' રાત્રિ યે;
 અરે ! અધવચ્ચાળ અષ્ટમી તણો રહ્યો ચંદ્ર હું,
 ન શુકલ, નહીં કૃષ્ણ ! પૂર્ણપદ કોઈ ના સાંપડ્યું !

આપદ્ધર્મ બળવવા ડગ લયું વચ્ચે પ્રતિજ્ઞા પડી,
 તેને સાચરી તો તને રાજગતી રાખી જ દુર્દેવમાં;
 અદ્યાપિ ઝૂરતો રહ્યો અહીંતહીં આક્રાન્ત, કેવી વ્યથા !
 પશ્ચાત્તાપ મહો હવે પ્રજળતી મારી અકારી કથા !

સદ્ભાગ્ય ! આજ મુજ સંન્યુષ્ઠ તેં જીભીને
 આયુધ એક પછી એક મને જ તાક્યાં;
 એકેકેક બાણ તુજ ચુંબન જેમ ઝીલ્યાં,
 એકેકેક ઘાવ ફૂલ જેમ પ્રપૂર્ણ ખીલ્યા !

ધરણમૃત્યુ અજિત હું છતાં ચાતનાગ્રસ્ત મારું,
 વીત્યું કેવું દ્રવિત સઘળું ! અર્થ આયુષ્યનો શું
 બબ્બે જન્મો તું ય તરફડી દીપ્ત વૈરાગિ મધ્યે,
 પામી આજે પ્રથિત, પણ નિવેદ્યથી આર્દ્ર છે તું !

નિકટ બેસી પસાર લલાટને,
 દગ પરોવી દગે દુઃખ જોઈ લે;
 સળગતા મુરુક્ષેત્રની માફીએ
 કરે અનુમત્ત શીતળતાભર્યો !

પ્રવક્તા :

છલછલી જતાં નેત્રે બેઠો શિખંડી સમીપમાં,
નિજ કર થકી લૂછે અશ્રુ શરાધીન લીખનાં;
પ્રણુ રુધિરથી ફૂઝે, સૂઝે કશું નંવ બહારનું,
અવ ભીતરનાં ઊંડાણોમાં નિગૂઢ હતું કશું !

પરમ વ્યથિત ચિત્તે શ્વાસ ઊંડા ભરેજ્જે,
નિરવધિ દુઃખ એનાં નેત્રમાં તરૂવરે છે,

લયકતી ડગ માંડતી શર્વરી,
નભ વિશાળ પટે જતી નર્તતી;
મદભર્યા પદતાલ પરે થતા,
ઊર વિદ્યારી વિલોપિત તારકો.

સુમંદ શીળી મૃદુ હૃદયખીમાં,
ક્ષણે રહી ખૂલતી આમતેમ;
નક્ષત્રશ્રેણીભરી અંજલિમાં
શો કાળંબીલો અહીં અર્ધ આપવા !

પ્રવક્તા :

અવિરત કળુ શાંતિ ચારે દિશે પ્રસરી રહી,
સુરભિત કશું લીપે કોઈ અગમ્ય નભાશ્રિતા;
અવિદિત લઈ રંગો વિસ્તીર્ણુ આ અવકાશમાં,
હળુ હળુ ફરે પીંછી ચિત્રો અગોચર દોરતી.

વિકલ ચિત્ત વિશુદ્ધ થતું જતું,
છલકતું સુખ દિવ્ય સુનેત્રમાં;
સજળ પક્ષ્મ પ્રકંપિત લીખનાં,
વરસતાં ડૂસકાં ય શિખંડીનાં !

છલે સમ્યક્ શાતા પરમસુખ ગાગ્ય વદને;
શિખંડી વિશુદ્ધ પ્રયત્નતમ લીભદ્વિષ અહો !
હવે પશ્ચાત્તાપે વિગલિત થતાં આર્દ્ર નયનો.

પ્રસન્નતા ઓગળતી હવામાં,
નિગૂઢ શાંતિ પ્રસરી રહી બધે;
પરાસ્પરાવૃત વ્યતીત વાંચી,
નિવેદમાં સંયુત બેઠે રૂખતા.

શિખંડી :

ક્ષન્તવ્ય, હું તુજી શિખંડી, લીભ !
જાણ્યો તમારો નવ સ્નેહભાવ;
દુર્દૈવપ્રેરિત પ્રમત્ત ચિત્ત,
કેવું ય ઉદ્ધ્રાન્ત હતું જ મારું !

કદપી શત્રુ ક્ષણ અનુભવી જે તમે એ,
હું કામ્ય તો ય નવ આશ, પરિસ્થિતિ એ !
રે ! ધન્ય હું ! પલકમાત્ર અનુગ્રહેથી,
સ્નેહાર્દ્ર દષ્ટિ અભિષિંકત થઈ તમારી !

જગતવંદ્ય પિતામહ લીભની,
કૃપણપાત્ર મને મળી આહના;
વિરલ એ ક્ષણ જીવિતની હતી,-
રજ્જળપાટ વૃથા કરી મેં અતિ.

ક્ષમસ્વ, હે લીભ ! શરાગ્રશાયી !
સ્નેહાર્દ્ર ઉન્માયી અજાણ્ય છેક હું;
વિશુદ્ધ અદ્રેષ હવે પ્રકુલ,
સૌહાર્દમંકિત પ્રસન્નચિત્ત છું !

પણ, અકળ કાઈ છોડાણે વિરક્તિ અનુભવું, *
સુખદુઃખ મહીં પ્રક્ષેપાતો અશક્ત મને લહું;
વિતથ સઘળું લાગે ઐશ્વર્ય જીવિતનું મન,
અવશ સ્થિતિમાં વીંજાવાનું અતંત્ર અહીં બને !

દ્રુતવિલંબિત જીવિતની ગતિ,
નિયતિગ્રસ્ત ક્ષણો મહીં ખૂલતી;
નિજ પ્રતિ ન સ્વયં અધિકૃત હું,
નહીં જ અન્ય તથા અધિકારમાં.

પડે જનમવું અહીં અધીન દૈવનિર્મિતિને,
જીવિત અનિવાર્ય મૃત્યુલગ એ ય આપદ્વસ્થિતિ;
ધરી સમયેભાર સ્કંધ પર ભ્રાન્ત દોડ્યે જવું;
અલક્ષ્ય, અવિરામ, અર્થ નહીં કોઈ અસ્તિત્વનો !

અનુભવ સઘળા વૈતથ્યમાં થાય પૂરા,
સુખ પછી ક્ષણ વચ્ચે સ્વપ્ન છૂટે અધૂરાં;
સુખ છલકતું મારા નેત્રમાં શું અપાર !
અવિદિત કશું પીડે તે છતાં આરપાર !

પ્રવક્તા :

પ્રહર મંથર ગોકળગાય શો,
સરકતો સુપ્રભાત પ્રતિ જતો;
રવિદ્યુતિ પ્રમુદિત પ્રતીક્ષતી,
ક્ષિતિજ ચૂપ દીસે દગ માંડતી.

બોલી બધું ફરી શિખંડી થતો જ ખિન્ન,
એકાદ તારક ખરે, નભ થાય છિન્ન;
ઉદ્વિગ્ન, વ્યગ્ર, અસમાહિતચિત્ત બેઠો,
તાકી રહ્યો પરમસંવિદ ભીષ્મ સામે.

પંખાળતો ઓસરતી ક્ષપાને,
ફરી રહ્યો છે કર મંદ વાયુનો;
પ્રભાતની ખંસરી દૂર વાગે,
શો કાન માંડી અહીં કાળ સાંભળે !

આનેત્ર અરુણલિત ભીષ્મ શિખંડી સામે
જેતા નિગૂઢ સમભાવ થકી; અપૂર્વ
પ્રજ્ઞાદ્યુતિ ઝળહળે દગમાં પ્રબુદ્ધ,
આકંઠ તૃપ્ત મન સંચરતું વિશુદ્ધ.

છેલે સમ્યક્ શાતા પરમસુખ ગાગય વદન;
શિખંડી વિમુખ્ય પ્રબળતમ ભીષ્મદ્વિધ અહો !
હવે પશ્ચાન્નાપે વિગલિત થતાં આર્દ્ર નયનો

પ્રસન્નતા ઓગળતી હવામાં,
નિગૂઢ શાંતિ પ્રસરી રહી બધે;
પરાસ્પરાવૃત્ત વ્યતીત વાંચી,
નિવેદમાં સંયુત બેઠે રૂઝતા.

શિખંડી :

ક્ષન્તવ્ય, હું તુચ્છ શિખંડી, ભીષ્મ !
બળ્યો તમારો નવ સ્નેહભાવ;
દુર્દૈવપ્રેરિત પ્રમત્ત ચિત્ત,
કેવું ય ઉદ્ધ્રાન્ત હતું જ મારું !

કરપી શકું ક્ષણ અનુભવી જે તમે એ,
હું કામ્ય તો ય નવ ગ્રાહ્ય, પરિસ્થિતિ એ !
રે ! ધન્ય હું ! પલકમાત્ર અનુગ્રહેથી,
સ્નેહાર્દ્ર દષ્ટિ અભિષિક્ત થઈ તમારી !

જગતવદ્ય પિતામહ ભીષ્મની,
કૃપણપાત્ર મને મળી ચાહના;
વિરલ એ ક્ષણ જીવિતની હતી,-
રઝગપાટ વૃથા કરી મેં અતિ.

ક્ષમસ્વ, હે ભીષ્મ ! શરાગ્રશાયી !
સ્નેહાર્દ્ર ઉખાલી અબાણ છેક હું;
વિશુદ્ધ અદ્વેષ હવે પ્રકુલ,
સૌહાર્દમંડિત પ્રસન્નચિત્ત છું !

પણ, અંકળ ઘાઈ લીડાણે વિરક્ત અનુભવું,
સુખદુઃખ મહીં પ્રક્ષેપાતો અશક્ત મને લહું;
વિતથ સઘળું લાગે ઐશ્વર્ય જીવિતનું મને,
અવશ સ્થિતિમા વીંઝાવાનું અતંત્ર અહીં ખતે !

દ્રુતવિલંબિત જીવિતની ગતિ,
નિયતિઅસ્ત ક્ષણો મહી ઝૂલતી;
નિજ પ્રતિ ન સ્વયં અધિકૃત હું,
નહીં જ અન્ય તથા અધિકારમાં.

પડે જનમવું અહીં અધીન દૈવનિર્મિતિને,
જીવિત અનિવાર્ય મૃત્યુલગ એ ય આપદ્વિસ્થિતિ;
ધરી સમયેભાર સ્કંધ પર ભ્રાન્ત દોડચે જવું,
અલક્ષ્ય, અવિરામ, અર્થ નહીં કોઈ અસ્તિત્વનો !

અનુભવ સઘળા વૈતથ્યમાં થાય પૂરા,
સુખ પછી ક્ષણ વચ્ચે સ્વપ્ન છટે અધૂરું;
સુખ છલકવું મારા નેત્રમાં શું અપાર !
અવિદિત કશું પીડે તે છતાં આરપાર !

પ્રવક્તા :

પ્રહર મંથર ગોકળગાય શો,
સરકતો સુપ્રભાત પ્રતિ જતો;
રવિદ્યુતિ પ્રમુદિત પ્રતીક્ષતી,
ક્ષિતિજ ચૂપ દીસે દગ માંડતી.

બોલી બધું ફરી શિખંડી થતો જ ખિન્ન,
એકાદ તારક ખરે, નભ થાય છિન્ન;
ઉદ્વિગ્ન, વ્યગ્ર, અસમાહિતચિત્ત બેઠો,
તાકી રહ્યો પરમસંવિદ ભીષ્મ સામે.

પંખાળતો એાસરતી ક્ષપાને,
ફરી રહ્યો છે કર મંદ વાયુનો;
પ્રભાતની બંસરી દૂર વાગે,
શો કાન માંડી અહીં કાળ સાંભળે !

આનેત્ર અસ્ખલિત ભીષ્મ શિખંડી સામે
જેતા નિગૂઢ સમભાવ થકી; અપૂર્વ
પ્રજ્ઞાદ્યુતિ ઝળહળે દગમાં પ્રબુદ્ધ,
આકંઠ તૃપ્ત મન સંચરતું વિશુદ્ધ.

ભીષ્મ :

ન શોક કર, હે શિખંડી ! બસ, જે થયું તે થયું,
હવે પુલકમાન પૂર્ણ બની પદ્મ ખીલી રહ્યું;
અનર્ગળ સર્વી ગયું વ્યતીત રુઝુ આ અશ્રુમાં,
શમી વિષમ વિદ્વિષા ઋત ઝળાંઘળાં અતરે

અગતઝરતો દોડી ઉત્તખ કાળ ચહુ દિશે,
વિષમય ક્ષણ કુતકારીને ડસે અહીં, ત્યાં, તહીં;
નહીં અકળ સૌ સંદર્ભોની પરિવિધી યુક્ત હું,
વિગલિત છતાં પશ્ચાત્તાપે સ્વ-ભાવથી યુક્ત હું.

અતિનિકટ તને જોઈ અહર્નિશ આત્મા,
મધુરતમ ક્ષણે! પામ્યો જીવિતવ્યની આ;
રુધિરટપકતો મારો વૃથા દેહ જાણ્યો,
મૃદુલકુસુમતત્પા ઉપરે સુપ્ત લાગે !

પરમ શાંતિ અનંત પ્રસન્નતા,
અનુભવી રહ્યું અંતર માહરું;
જીવિતનો ફલિતાર્થ જ આટલો,
ન મહિમા અવ હોય જ અન્યથા.

વિપત્તિનાં કારણરૂપ જ્યાં ત્યાં,
જમી રહ્યો નિર્ધૃણ કાળ કારમો;
ચૈતન્યના વિસ્મયમા નિબદ્ધ,
નિઃશ્વેષ્ટ, નિઃશબ્દ મનુષ્ય આપણે !

ન રમ પાછાં વળવાં મળે કે,
ન અગ્રવર્તી અતિપત્તિ શક્ય;
નિગૂઢ અસ્તિત્વ તણાં રહસ્યે,
વિમૂઢ કેવા અપદસ્ય જોઉં !

સતત ઉદ્ગ્રીવ કાળ અનંત શો,
ખડખડાટ હમે પ્રતિષ્ઠાપતો !
કવચ તોડી કદોર વિવર્તનાં,
પ્રગટવું નહીં શક્ય અહીં કદા !

વિષમ સૌ ઘટમાળ અતિક્રમી,
અમિત ગાત્ર લઈ વિરમી જશું;
ઉતરડાય રતરો ક્ષણનાં તદ્દા,
રઝળતી ખસ, દંતકથા હશું !

પ્રવક્તા :

ફરફર થતી ઊડી આવે પરોઢની ઓઢણી,
ટમ ટમ થતા તારા જાણે રહ્યા અવ ઓગળી !
કલરવ લઈ ઉડ્યે જતાં વિહંગ વિલોકતા,
પહર વિલસે છેલ્લો આછો ઉજસ પ્રસારતો.

નીચે મૂકી શિખંડી પદરજ લઈ માથે, અનુસા ગ્રહીને,
જાય પાછો મૂકીને હૃદય તહીં જ પોતા તણી છાવણીમાં;
સૂતાં સૂતાં હજીયે નિમીલિત દગથી લીખે એને વિલોકે,
પદ્મો વીંધી પ્રવેગે સુખ છલકતું ચૂમે કુરુક્ષેત્રભૂમિ !

રહ્યો જ અગિયારમો દિવસ યુદ્ધનો ઊઘડી,
સશસ્ત્ર રહી ગોઠવાઈ અવશિષ્ટ અક્ષૌહિણી;
ફૂઘ્યો ત્વરિત કાળરૂપ તહીં સૂર્ય પ્રાચી થકી,
ધરુયા વિનિગિષુ તણા વિજયલોષ આકાશમાં.

બીષણુ ઠંઠ પુનશ્ચ શરૂ થતું,
ફરફરે પવન કેવળ કાળનો;
ક્ષિતિજ શત્રુયમનરુક ખની, અને
સતત જોઈ રહી વિનિપાતને !

સુરેશ જોષી

વિવેચનની પ્રજ્વલિ કરતી વેળાએ મનમાં હમેશાં દ્વિધા તો રહ્યા જ કરે છે. પ્રશ્ન થાય છે : આખરે આ ઉદ્ધમ કરવાથી શું વળવાનું છે? વિવેચનનું વર્ચસ્વ વધે એ પરિસ્થિતિને હું સર્જનપ્રવૃત્તિને માટે ઉપકારક ગણતો નથી. જો એ અમુક પ્રકારના સર્જનની તરફદારી કરીને એની મહત્તા સ્થાપી આંખવાનો પ્રયત્ન કરે તો કેટલાક યશઃપ્રાર્થી સર્જકો એ તરફ વળવા લલચાયે. જો વિવેચન અમુક આદેશો આપતું, અમુક જ ધોરણોનો આગ્રહ રાખતું, થઈ જાય તો સર્જનમાં સાહસ જેવું કશું નહિ રહે, ખણું પૂર્વનિર્ણીત ખ્યાલોને અનુસરીને થાય, વગ ધરાવતા વિવેચકોના વર્ગનું સમાધાન કરવા જતાં એ આવશ્યક નિષ્ઠા અને સચ્ચાઈનો જ જોગ આપી દે. માન્યતા આપવાનું કામ લઈ બેઠેલું વિવેચન ઘણી વાર સર્જનને ખોટી દિશાએ જાવાળી દે છે તે સાથે સર્જકો માન્યતા પામવાને અધીરા હોય છે એ પણ એક બેદજનક પરિસ્થિતિ છે.

વિવેચન કરનારને પણ હતાશા જાપજે એવી પરિસ્થિતિ છે. એની વિવેચનપ્રવૃત્તિથી સર્જક સાથેના સંવાદ કે મુકાબલાની ભૂમિકા તૈયાર થતી નથી. સર્જકોમાંના ઘણા 'the king can do no wrong' જેવું વલણ ધરાવતા હોય છે. કોઈ સન્નિષ્ઠ વિવેચક ખતપૂર્વક, તદ્વિદ્વિસહૃદય તરીકે, જો એમની કૃતિની આલોચના કરે તો એને કૃતિ વિશે જે કહેવાનું હોય તે તરફ ધ્યાન આપવું જોઈએ કેટલીક વાર એથી પોતાની જે કૃતિ નજરે જ ન ચઢી હોય તે નજરે ચઢે અને એને ટાળીને એ પોતાનું સર્જન વધારે ભ્રાતખર બનાવી શકે. આ માટે જ નમ્રતા જોઈએ તે એનામાં હોતી નથી.

સર્જકોનો ખીજો વર્ગ માન્યતા પામીને, અનેક સાહિત્યિક સંસ્થાઓ, સરકારી-અર્ધસરકારી સમિતિઓ વગેરેમાં જિયાં આસને બિરાજતો થઈ જાય છે પછી એની કૃતિનાં વિવેચનો તરફ એ નજર કરતો નથી. કૃતિની પ્રશંસા

થઈ હોય તો એની નોંધ લે છે ખરો. તેમાં વળી ના હાથમાં જે કોઈ સામયિકનું તંત્ર હોય તો એને એ પોતાની વગ્ન વધારવાના સાધન તરીકે વાપરે છે. પોતાને મળી ચૂકેલી પ્રતિષ્ઠાને કારણે પછી એ બીજાને પ્રતિષ્ઠા આપતો થઈ જાય છે. એની આગળપાછળ એક ભક્તવૃંદ ઊભું થઈ જાય છે. આ પરિસ્થિતિ સર્જનને માટે વિધાતક નીવડે છે. એનું કારણ એ છે કે આ વર્ગ ખડુ પ્રગટ નહિ એવાં નિયંત્રણો ઊભાં કરતો હોય છે. એને એક જાતની છૂપી સેન્સરશિપ કહી શકાય. એથી સર્જકની પ્રયોગશીલતા કુંકિત થાય, એની સાહસ ખેડવાની સ્વતંત્રતા એ ગુમાવી બેસે એવું પણ બને.

મોટા ભાગનું વિવેચન કરનાર વર્ગ અધ્યાપકોનો છે. એને પ્રેરનાર કારણો વ્યાવસાયિક હોય છે, સર્વથા સાહિત્યિક હોતાં નથી. એ જે લખે છે તે વિદ્યાર્થીઓની જરૂરિયાતને ધ્યાનમાં રાખીને લખે છે. એ વિવેચન બીજા વિદ્યાર્થીઓ અને અધ્યાપકો જ મોટે ભાગે વાંચે છે. એથી સાહિત્યની આબોહવામાં કશો ફેર પડતો નથી. આ જ વર્ગના વિવેચકો સંવિવાદો, જ્ઞાનસત્રો અને પરિષદોમાં જતા હોય છે. એમની એક પરિભાષા ઊભી થઈ જાય છે. એના પર હથોટી મેળવ્યા પછી એકાદ વિવેચનાત્મક નિબંધ લખી કાઢવાનું તો સાવ સરળ બની રહે છે. એમાં વિવેચ્ય કૃતિને ફરીથી ધ્યાનપૂર્વક વાંચવાની કે એનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાની કશી આવશ્યકતા હોતી નથી. આવું વિવેચન પાઠ્યપુસ્તક બને એવી કેટલીક 'નીવડેલી' કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખતું હોય છે. આથી એ બધાં વિશે કથિતકથન અને ચર્ચિતચર્ચણની પ્રવૃત્તિ ચાલ્યા કરતી હોય છે.

સંસ્કૃત અને અંગ્રેજીનો અભ્યાસ સધન રીતે થતો ન હોવાને કારણે આજના વિવેચકોની 'વિદ્વતા' મોટે ભાગે પરપ્રત્યયનેય બની રહેતી હોય છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં જે કહેવાયું છે તેનો માત્ર સારાનુવાદ જ આજ સુધી મળતો રહ્યો છે. સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાએ ઊભા કરેલા તાત્ત્વિક પ્રશ્નોની પાછળ અમુક ચોક્કસ દાર્શનિક ભૂમિકા રહી હોય છે. એનું જ્ઞાન તો અગ્રુંદેખાતું નથી. આથી પશ્ચિમની મીમાંસા સાથેના તુલનાત્મક અધ્યયનો જેવામાં આવતાં નથી.

તો વિવેચનની પ્રવૃત્તિ કરતી વખાએ પ્રશ્ન થાય છે : આ વિવેચન ખરેખર શા માટે પ્રવૃત્ત થયું છે? એ કઈ દિશામાં જઈ રહ્યું છે? આ પ્રશ્ન આપણને જ થાય છે એવું નથી. વિલિયમ રેય એના પુસ્તક 'લિટરરી મિનિંગ'માં આવી જ ચિન્તા પ્રકટ કરે છે. આપણને એમ લાગે છે કે જાણે આપણે એક નવા યુગના આરંભસ્થાને ઊભાં છીએ. આથી જૂનું તોડવાનો

આમુરી ઉત્સાહ એમાં દેખાય છે, પણ તેટલા પ્રમાણમાં એ તોડવા માટેની તાર્કિક ભૂમિકા સ્થાપી આપવાનો ઉદ્દેશ એનામાં દેખાતો નથી. વિવેચન પાછળ ખરેખરી ઘણી શક્તિ આવાં આંદોલનોને વર્ણવવામાં વપરાઈ જાય છે. આપણી પાસે સાચો ઐતિહાસિક પરિગ્રેહ પણ નથી, જે આવી પ્રવૃત્તિને સાર્થક બનાવે. આવાં આંદોલનોને આપણી સર્જનપ્રવૃત્તિ સાથે સીધો સંબંધ હોતો નથી જો પશ્ચિમમાં સંસ્કૃતિના વાદ, સંકેતવિજ્ઞાન, અનુઅર્થગ્રાહના કે વિઘટનવાદની બોલબાલા થાય છે તો ‘પ્લાસ્ટિકની મૂર્તિને ગાંગડે ગાંધી ચતારા’ તરત જ નીકળી આવે છે. એ વિશે ધીરજ અને ખંતથી જોડે અભ્યાસ કરવાની કે એને જરૂરી ખીજ વિદ્યાશાખાઓ વિશે પણ બાણી લેવાની એને જરૂર લાગતી નથી. આજે તો સાહિત્યનો અભ્યાસ પશ્ચિમમાં ખીજ અનેક વિદ્યાશાખાના સાથે સંબંધ ધરાવતો થઈ ગયો છે. એ વિદ્યાશાખાઓ વિશેની બહુકારી નહિ હોય તે છતાં એ નવા અભિગમોને, અહીં પ્રચારવા-પ્રસારનામાં અમે જ પહેલા છીએ એ પુરવાર કરવાની મહેજાને કારણે પ્રવૃત્ત થનારો એક વર્ગ જોવા મળે છે. આ પ્રશ્નો ત્યાંની જે સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિને આધારે જોવા-થયા તેની સામાજિક-સાંસ્કૃતિક-દર્શનિક ભૂમિકાની ઝાંખી ખખર રાખ્યા વિના એક લાંબી સંદર્ભસૂચિ (પછી લલેને તેમાંનું પોતે ઝાંખું વાંચ્યું નહિ હોય) આપી દઈને બેનજી નિબંધો ઉપરાછાપરી લખી નાખી દેકારો બોલાવી દેવાનું વીરન્ય પ્રકટ કરનારા પણ આપણે ત્યાં છે, તો વળી આ અધા પ્રશ્નોને ને આપણને શી લેવાદેવા છે એમ વિચારનારો એક વર્ગ પણ છે. એઓ તો એ બધાંથી મોટું ફેરફાર લઈને આવી પ્રવૃત્તિ આપણા માટે વિધાનેક નીવડશે એવું શાપવચન ઉચ્ચારીને સંતોષ માને છે.

આપણી સ્થાપિત પરંપરાને જે કાંઈ આપવાનું છે તેને પૂરી સમજથી પામીને આત્મસાત્ કરીને પછી જ એ પરંપરાને ઉલ્લંઘી જવાની રહે છે. પરંપરાનિષ્ઠ અને પરંપરાવિદ્રોહી એવા બે જ વર્ગો આપણે ત્યાં દેખાય છે. પોતાની આલોચના પાછળ રહેલાં ગૃહીતો અને એના સૂચિતાર્થોને ધીરજથી તપાસવાની પણ દાનત દેખાતી નથી. આ સ્થિતિમાં વિવેચનની કેટલીક મૂળમૂળ બાબતો વિશે વિચારવું અનિવાર્ય બની રહ્યું છે.

(૧૩-૧૧-૮૪)

[ક્રમશઃ

ડૉ. ગણેશ દેવી

અનુ. નિયતિ દેરાસરી

છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોથી આપણા વિવેચકોમાં ભારતીય સાહિત્ય પરત્વેની તુલનાત્મક સભાનતા પ્રવર્તે છે. સાહિત્યપરંપરાની સર્યાદામાં ઓળંગીને સમાંતર કૃતિઓ અને અભિગમો સંયોજતા કેટલાક છૂટાછવાયા, નબળા પ્રયાસો થયા પણ છે, અને અંગ્રેજી સાહિત્યાભ્યાસના કહેવાતા શ્રત્યવકાશે આપણને આપણા 'પોતાના' સાહિત્ય તરફ પ્રવૃત્ત કરીને જાણે આપણા ઉપર ઉપકાર કર્યો છે. વિવિધ સાહિત્યોનું આદાન-પ્રદાન ભારતમાં કંઈ નવું નથી. ખાસ કરીને ભક્તિયુગની કવિતામાં અને સ્વાતંત્ર્યચળવળના ગાળામાં લખાયેલા સાહિત્યમાં આ પ્રકારનું આદાન-પ્રદાન જોવા મળે છે. પરંતુ હવે કદાચ પહેલી જ વાર, આ પ્રવૃત્તિને એક વ્યવસ્થિત 'કાર્યક્રમ'નું રૂપ આપવામાં આવેલું છે.* આમ અનવાનું એક કારણ તો એ હોઈ શકે કે આજકાલ ખીન્ન દેશોમાં સાહિત્યના તુલનાત્મક અભ્યાસની ફેશન પ્રવર્તે છે, અથવા તો આપણી વર્તમાન વિવેચન-પ્રણાલીની અપર્યાપ્તતા ઉદ્દીપન વિભાવની ગરજ સારે છે, છતાં એ અપર્યાપ્તતા એકલી જ આપણને તુલનાત્મક સાહિત્ય પ્રત્યે દોરવાની ફરજ ન પાડે. અને જો આમ જ હોય તો આપણે તે દિશામાં ખાસ કશું મેળવી નહિ શકીએ એમ લાગે છે. તેમ છતાં તુલનાત્મક પદ્ધતિથી આપણે આપણા સાહિત્યને નવી દૃષ્ટિથી જોઈ શકીએ એ શક્યતા પણ નકારી તો ન જ શકાય. તેથી, તુલનાત્મક સાહિત્ય ભારતીય સાહિત્યના સંદર્ભમાં એકે મહત્વનું પાસું બની રહે છે કે કેમ, તે તપાસવું જરૂરી છે તેમ મને લાગે છે. આપણે તુલનાત્મક સાહિત્યનો ઉપયોગ કઈ રીતે કરીએ છીએ તેનો આધાર સૌપ્રથમ તો આ વિભાવના દ્વારા આપણે શું સમજીએ છીએ તેની ઉપર રહેલો છે. દરેક વિવેચનની વિભાવનાઓ થોડેલે અંશે તો વિવાદાસ્પદ બની જ રહે છે.

* બન્યુઆરી-૧૯૮૪માં દિલ્હીમાં Comparative Indian Literature Associationના ઉપક્રમે યોજાયેલ પરિસંવાદમાં રજૂ થયેલ નિબંધ.

એડમન્ડ લીય 'સ્ટ્રુક્ચરાલીઝમ'માં નોંધે છે કે આજકાલ સંરચનાવાદી બનવું ધણું જ ફેશનબલ બની ગયું છે, વાસ્તવમાં એનો અર્થ 'કોઈ નથી બનવું' !^૧ એક અંતસાઈકલોપીડિયામાં 'રોમાન્ટીસીઝમ' ઉપરનો નિબંધ કંઈક આ રીતે શરૂ થાય છે : 'રોમાન્ટીસીઝમ'નો સાચો અર્થ 'કોઈ બનવું' નથી ^૨ એલ. વ્યુકસે 'રોમાન્ટીસીઝમ'નો કેન્દ્રવર્તી અર્થ 'રોધવા પ્રયત્ન કર્યો અને તેમ કરવા જતાં તેમને રોમાન્ટીસીઝમની ૧૧,૩૯૬ જુદી જુદી વ્યાખ્યાઓ મળી, જેમાની દરેક વ્યાખ્યા એકબીજીથી તદ્દન ભિન્ન જ હતી !^૩ આ સંદર્ભમાં તુલનાત્મક સાહિત્યની વિભાવના વિરોધી એકસપણે કશું કહી ના શકાય. આ પરિભાષાની વ્યુત્પત્તિ વિરોધ અભ્યાસ કર્યા પછી રેને વેલેક આપણને જણાવે છે કે આ પરિભાષાનું 'એટલું તો જાનજાતનું અર્થઘટન' થયું છે કે તમને એમ જ લાગે કે આ એક નામ હેઠળ ઘણીબધી વિભાવનાઓની વાત થઈ રહી છે, અથવા તો 'મુખ્ય ભાષાઓના એના અર્થસંદર્ભને' લક્ષમાં રાખીને મર્યાદિતપણે તેનો વિચાર થઈ રહ્યો છે.^૪ તુલનાત્મક સાહિત્યના અમેરિકા પ્રાધ્યાપક લેઇન કૂપરને મતે આ પરિભાષા અર્થહીન છે, કારણ કે તે 'કોઈ અર્થ'માં કે વાક્યરચનામાં પરિણમતી નથી.^૫ ('સાહિત્યનો તુલનાત્મક અભ્યાસ') એવી થોડી શિથિલ પરિભાષા તેમણે પસંદ કરી ત્યારથી દરેક તુલનાકારને આ ક્ષેત્ર અંગે 'કોઈ એક એકસ વલણ અપનાવવું' જ પડ્યું છે, પછી ભલે તે તે વેલેક, પ્રવર કે લેવિન હોય.

રોમાન્ટિક લેખકને આપણે રોમાન્ટીસીઝમ સાથે સાંકળી શકીએ, સંરચનાવાદી વિવેચકને આપણે સંરચનાવાદ સાથે સાંકળી શકીએ પરંતુ તુલનાત્મક પદ્ધતિને સ્વીકારતા વિવેચકને માટે આપણે ઓછામાં ઓછી બે પરિભાષાઓ સમજાવવી પડે : તુલનાવાદી વિવેચક (a comparatist critic) અને તુલનાત્મકવાદી વિવેચક (a comparativist critic). આ રીતે જોનાં એફ્રાઇમ્સની અભ્યાસપદ્ધતિ તુલનાવાદી વિવેચક માટેની છે,^૬ જ્યારે મેન્ડલ્સ્ટોમનું વિભાગીકરણ તુલનાત્મકવાદી વિવેચક માટે છે^૭ પણ મૂળભૂત પરિભાષાઓનું આ પ્રકારનું ભૌગોલિક વિભાગીકરણ તે માત્ર વ્યુત્પત્તિગત અકસ્માત ન ગણાવી શકાય. તાત્વિક અભિગમ અને અભ્યાસપદ્ધતિમાં રહેલ મૂળભૂત ભેદ આ દ્વારા સૂચવાય છે. તુલનાત્મકવાદી વિવેચકો જને સાહિત્યનું 'અરાષ્ટ્રીયકરણ' કહે છે, તે તરફ તુલનાવાદી વિવેચકો વધારે ઝાક બતાવે છે.^૮ તુલનાકારોના પિતામહ સમાન કવિ ગોયટેએ તો બાહેર ક્યું^૯ હતું કે કવિતા તો સમગ્ર માનવ-જાતને વારસો છે. 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય' એ તો હવે અર્થહીન પરિભાષા થઈ ગઈ

છે. હવે તો વિશ્વસાહિત્યનો યુગ આવ્યો છે, અને તેને સાકાર કરવા દરેકે ક્ષણે આપવો જોઈએ. પીછ તરફ તુલનાત્મક વિવેચક ઐતિહાસિક અને સામાજિક સંબંધોના ચોક્કસ પ્રકારના પ્રશ્નોમાં અને diachronic studiesમાં (જે કૃતિઓ વચ્ચેના અંતરના અભ્યાસમાં) વધુ રસ ધરાવે છે, જો કે ખંતે પ્રકારના વિવેચક તુલનાત્મક સાહિત્ય — જે સંયોજનલક્ષી છે, પૃથક્કરણલક્ષી નહિ — ના હાઈને તો વળગી જ રહે છે, તેમ છતાં તેમાં પરસ્પરનો અવિશ્વાસ વિપુલ પ્રમાણમાં છે. રેને વેલેક તેમના ‘કમ્પેરેટિવ લિટરેચર ટુ-ડે’ નામના પ્રખ્યાત નિબંધમાં આ ભેદ બહુ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. તો હેરી લેવિન અમેરિકન-હંગેરિયન સંયુક્ત સ્ટડી પ્રોજેક્ટ વિશે આ પ્રમાણે નોંધે છે :

‘આપણે જ્યારે એક વાસ્તવવાદી ચળવળ તરફ પ્રયાણ કરી રહ્યાં છીએ ત્યારે ગોઠી અને સ્તાલિન પાસેથી મેળવેલી સમાજવાદી વાસ્તવવાદની અનૈતિહાસિક વિભાવનાને આપણા રશિયન પિરાદરો હજુ પણ વળગી રહ્યા છે. બેલગ્રેડ ખાતે આવું બાણીને થોડી અસ્વસ્થતા થઈ. તેમાંથી શું બહાર આવશે તે જાણવા હું આતુર છું. દેશદેશની આદર્શવાદી વિચારધારાઓના સીમાડાખાતે અતિક્રમી જાય તેવા વિદ્વાતાપૂર્ણ સહકારને આપણે તો આગળ ધપાવવો રહ્યો. પરંતુ ગયા ઉનાળામાં જેમ સામ્યવાદીઓએ પૂછ્યું હતું તેમ આપણા સમર્થકો તેમની વિચારણાઓ સ્વીકારી લેવા આપણને કહેશે ખરાં? ’ ૧૦

૧૯૬૮માં અમેરિકન કમ્પેરેટિવ લિટરેચર એસોસિયેશનની ત્રિવાર્ષિક બેઠકમાં લેવિને પ્રમુખસ્થાનેથી કરેલા સંબોધનનો આ અંશ છે. જે હોય તે, અમેરિકનો અને યુરોપિયનો તો આમાંથી મુક્ત થઈ શકે તેમ નથી, અને આપણે અત્યારે તેની ચિંતા ચે કરવી નથી. પરંતુ બેમાંથી એક પરિભાષા પસંદ કરતી વખતે આપણે તુલનાવાદી વિવેચક પોતાની સગવડ ખાતર અનુભવપૂર્ણ જ ‘સમાજલક્ષી સાહિત્યની ફિલસૂફી’ એવી એક પરિભાષા પસંદ કરે છે અને તે ઇચ્છનીય નથી.

જો તુલનાત્મક અભ્યાસમાં એકસરખી પદ્ધતિઓનું એક સર્વસામાન્ય માળખું હોત તો પરિભાષાના આવા ગૂંચવાડા ઊભા ના થાત રાષ્ટ્રીય ચારિત્ર્ય, રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય, ગ્રંથશીલના, સંક્રમણ કોમ્યુનિકેશન, પ્રભાવ, સાદૃશ્ય, પરંપરા, તુલાદ્, રૂપાંતર, વિષયવસ્તુ, પ્રીકોગરેશન્સ, સાહિત્યપ્રકારો. સાહિત્યિક રળવળો, યુગ સંરચનાઓ અને વિચારધારા. — આ બધાં જુદાં જુદાં ક્ષેત્રોને તુલનાત્મક સાહિત્ય આવરી લે છે. આ ઉપરાંત પુરાકથા, પુરા-

કલ્પન, ખાની, શૈલી, પરાલૌતિકશાસ્ત્ર વગેરે વગેરે આંતર-ક્ષેત્રીય વિદ્યાશાખાઓ
 જે એક તરફ સાહિત્ય અને ખીજી તરફ મમાજશાસ્ત્ર, ઐતિહાસ, રાજનીતિ-
 શાસ્ત્ર, ઇતિહાસ, શૈલીવિજ્ઞાન અને ભાષાશાસ્ત્રની સાથે સંકળાયેલી છે. આ
 સર્વસામાન્ય અભ્યાસપદ્ધતિ વળી કેન્દ્રગામી અને કેન્દ્રોત્સારી, ડાયલેક્ટિક અને
 સિન્ક્રોનિક, ઐતિહાસિકતાવાદ અને રૂપરચનાવાદ, આંતર-સાંસ્કૃતિક અને મંસ્કૃતિ-
 ગત (intra cultural) એમ વહેંચાયેલી છે. તુલનાત્મક સાહિત્યના વિષયની
 મુચિનો તો પાર જ નથી. ખરું જોતા તો, તુલનાત્મક સાહિત્ય આદ્ય છે કે
સાધન છે તે અંગે પણ મતભેદ પ્રવર્તે છે.^{૧૧}

‘રોમાન્ટીસીઝમ’ જેવી પરિભાષાનો ગૂંચવાડો તો તે પ્રવૃત્તિનો સમ્ર
 ઇતિહાસ આલેખી દૂર કરી શકાય, અથવા તો ‘રોમાન્ટીસીઝમ’ થી જુદી પડતી,
 દાખલા તરીકે ‘કલાસીસીઝમ’, વાસ્તવવાદ, આધુનિકતાવાદ પ્રવૃત્તિના સંદર્ભમાં
 ✓ પ્રયોજને દૂર દૂરી શકાય પણ તુલનાત્મક સાહિત્યમાં આ શક્ય નથી કારણ
 કે તેણે કદી એક ‘ચળવળ’નું સ્વરૂપ જ લીધું નથી. વળી તેની ઐતિહાસિક
 સીમારેખાઓ અત્યંત ધૂ ધળી છે. ડેવીડ ડાઇયેસ ‘ક્રિટિકલ એપ્રોચીઝ ટુ
 લિટરેચર’માં ડો જોહનસનની ‘લાઈફ ઓફ પોપ’માંથી તુલનાત્મક પદ્ધતિનું
 ઉદાહરણ આપે છે.^{૧૨} તેમને મતે ડ્રાયડને પણ શેક્સપીયરના મૂલ્ય કનમાં
 આ જ પદ્ધતિ અપનાવી છે. તુલનાત્મક પદ્ધતિનો આ જો સાચો નમૂનો હોય
 તો ગ્રીક ટ્રેજડી અને કોમેડી ઉપરના કવિ હોમરના પ્રભાવની તુલનાત્મક ચોગ્યતા
 વિશે એરિસ્ટોટલ જે ટીકા ડરે છે તેનું શું? તે કહે છે : ‘જે રીતે હોમરનાં
 ‘ઈલીયડ’ અને ‘ઓડેસી’ આપણી ટ્રેજડીઓ સાથે સંકળાયેલાં છે, તે જ
 રીતે તેનું ‘માર્ગીટસ’ આપણી કોમેડી સાથે સંકળાયેલું છે.’^{૧૩}

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યપરંપરામાં એવું કયું પ્રસ્થાનબિંદુ છે કે જ્યાંથી
 ✓ તુલનાત્મક સાહિત્ય સર્વસામાન્ય સાહિત્યથી જુદું પડ્યું છે અથવા તો પૂરક
 બન્યું છે?

જ્યારે જ્યારે વિવેચક કોઈ સાહિત્યકૃતિની ચર્ચા કરે છે ત્યારે એવી
 ખીજી કૃતિઓ વિશેની તેની સભાનનાની આમેજ કરી લેતો હોય છે, એ અર્થમાં
 દરેક વિવેચન તુલનાત્મક કહેવાય તો પછી તુલનાત્મક સાહિત્ય સર્વસામાન્ય
 સાહિત્યથી કઈ રીતે જુદું પડે છે? એવો કોઈ તક્ષવન શક્ય છે ખરો?
 રેને વેલેકે સ્પષ્ટ રીતે આનો ઉત્તર નકારમાં આપે છે : ‘સર્વસામાન્ય સાહિત્ય
 અને તુલનાત્મક સાહિત્ય વચ્ચેનો તક્ષવન કૃત્રિમ છે.’^{૧૪} આમ છતાં તેઓ

આવા વિભાગીકરણને સંપૂર્ણપણે દૂર કરવા માંગતા નથી. [બિલટાની તેઓ એક ખીણ પરિભાષા ઉમેરે છે, અને તે છે 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય', અને તે સર્વ-સામાન્ય સાહિત્યથી વિરુદ્ધ છે : 'તુલનાત્મક સાહિત્ય રાષ્ટ્રીય પૂર્વગ્રહોને અને પ્રાંતીયતાને જરૂર દૂર કરવા માંગે છે, પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે તે જુદી જુદી રાષ્ટ્રીય પરંપરાઓના અસ્તિત્વ અને એના સત્ત્વને ઓછાં કરવા કે તેની અવગણના કરવા માંગે છે. ખોટી અને ખિતજરૂરી પસંદગીઓ કરતાં આપણે ખૂબ સાવધ રહેવું જોઈએ. આપણને રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય અને સર્વસામાન્ય સાહિત્ય જોઈએ છે, આપણને સાહિત્યનો ઇતિહાસ અને સાહિત્યના વિવેચનનો પણ ખપ છે અને માત્ર તુલનાત્મક સાહિત્ય જ આપી શકે તેવો એક વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્ય આપણને જોઈએ છે.' ૧૫ એટલે તુલનાત્મક સાહિત્ય એની અભ્યાસપદ્ધતિ, એના ઐતિહાસિક ઉદ્ભવ અને વિકાસને અથવા તેની વિરોધી ભૂમિકાના સંદર્ભમાં વર્ણવી શકાય નહિ. આ પરિભાષા વ્યવહારમાં એટલી તો રૂઢ થયેલી છે કે તેને કોઈ અમૂર્તતા તરફ દોરી જતી વ્યવસ્થિત વ્યાખ્યામાં ઢાળી શકાય નહિ. તેથી તુલનાત્મક સાહિત્યના કોઈ પણ ઉત્સાહી ભારતીય વિવેચકને કોઈ તૈયાર સિદ્ધાંત નહિ પણ માત્ર સર્વ-સામાન્ય હાર્દ જ ઉપયોગમાં આવી શકે. અને આ જેટલી સારી રીતે કરી શકાય તેટલું ધરજનીય. ભારતીય વિવેચકે કેવા પ્રકારનું સર્વસામાન્ય હાર્દ વાપરવું તેનું સૂચન મેથ્યુ આર્નોલ્ડના શબ્દોમાં મળી રહે છે : '(સાહિત્યમાં) દરેક જગ્યાએ સંબંધો છે, દરેક કૃતિ દૃષ્ટાંત છે. કોઈ પણ સાહિત્યિક ઘટના કે કોઈ પણ ભાષાનું સાહિત્ય ખીણ સાહિત્યિક ઘટનાઓ કે ખીણ ભાષાઓના સાહિત્યના સંદર્ભે જ સમજી શકાય.' ૧૬

આ એક ઉચ્ચ અને અનુકરણીય આદર્શ છે પણ આભાસી સમાંતરતાઓ અને સાચી સમાંતરતાઓ વચ્ચેનો તફાવત આપણે સાવધાનીપૂર્વક જોવો પડશે. જુદા જુદા ભારતીય સાહિત્યો વચ્ચે ભારતીયતાની એક સર્વસામાન્ય છબી ઉપસાવી કાઢીએ એટલે જાણે કે આપણે રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય સાથે સંબંધ સ્થાપી દીધો ! આ રીતે સંબંધો શોધવા એ સહેલામાં સહેલું અને ઉપરછલું કાર્ય છે. મને તો એમ લાગે છે કે આવો વધુ પડતો દાવો કરવામાં આપણી શક્તિઓ જરા વધુ પ્રમાણમાં વપરાઈ જાય છે અને એક બ્રામક ગુહીત લઈને શરૂઆત કરીએ છીએ. એક જ ભાષાકુળ, એક જ રાષ્ટ્રીયતા કે એક જ સંસ્કૃતિ — આ બધું હોવા છતાં એક જ પ્રકારનો સાહિત્યિક વારસો (singleness of literature) શક્ય ન પણ બને. ડઝનથી વધારે દેશોનું સાહિત્ય અંગ્રેજી-

ભાષામાં લખાયેલું છે (તેમાંનું એક તે અંગ્રેજીમાં લખાતું ભારતીય સાહિત્ય).
 તેનું જ સ્પેનીશ કે ફ્રેન્ચ ભાષા માટે પણ કહી શકાય. પરંતુ ઇંગ્લીશ-કેનેડીઅન
 એક જ સાહિત્ય છે એવું ના કહી શકાય. રાષ્ટ્રીયતાની વિભાવના તો ૧૯મી
 સદીના યુરોપની રાજકીય વિભાવના છે. તેને વિવેચનની વિભાવનામાં બહુ
 ચોક્કસ રીતે પ્રયોજી ના શકાય. સાહિત્યની સીમાઓ રાજકીય સીમાઓને
 મુકાબલે સામાન્ય રીતે વધુ સુદૃઢ હોય છે, અને તે બંનેનું અભિન્ન હોવું
 જરૂરી નથી. ભારતીય સાહિત્યના અઠ સમાન વારસાની દલીલ કરતી વેળાએ
 મુખ્યત્વે આપણે સહિયારી ભારતીય સંસ્કૃતિની જે વાત કરી છીએ તે માટે
 યુરોપનું દૃષ્ટાંત આપી શકાય. ત્યાં આગળ વિવિધ આપાનાં સાહિત્ય ઐત-
 હાસિક અને ચિંતનાત્મક ભૂમિકામાં આપણી ભાષાના સાહિત્ય કરતા વધુ
 પ્રમાણમાં સહભાગી થાય છે. કદાચ સાહિત્યની એકતાનું અકમાત્ર મહત્ત્વનું
 પાસું પરપરાની એકતા જ છે : આ પરપરા એટલે સામૂહિક સાહિત્યિક
 સંવિત્તિ, જેની સાથે કોઈ લેખક પોતાનો અર્થપૂર્ણ સંબંધ સ્થાપી શકે, પછી
 તે સંબંધ બહેને વિદ્રોહાત્મક કેમ ન હોય. આપણે ત્યાં મલયાલમ લેખક
 પોતાને બંગાળી લેખક સાથે સાંકળી શકતા નથી કે નથી કોઈ સમકક્ષીન
 લેખક સંસ્કૃત સાહિત્યની પરપરા સાથે પોતાને સાંકળી શકતા એટલે પછી
 આપણે બ્યારે ભારતીય સાહિત્ય વિશે કશું કહીએ ત્યારે તે સાવ અસંગ-
 લાગે. આપણા તુલનાત્મક અભ્યાસનો આધાર ભારતીય સાહિત્યને આપણે કેવી
 રીતે તપાસીએ છીએ તેના ઉપર રહેલો છે. એટલે આ બાબતના પૂરેપૂરો
 વિચાર કરવો જ રહ્યો. સુનીતિકમાર એટલું, કુમારસ્વામી કે શ્રી અરવિંદની
માફક આપણે પણ ભારતીય સાહિત્યને એક સાહિત્ય તરીકે ગણીએ તો
 આપણા તુલનાત્મક પ્રયાસો આત્મ-સાંસ્કૃતિક બની રહેશે. બીજી તરફ,
 આપણે ભારતીય સાહિત્યને સાહિત્ય-સમૂહ તરીકે ગણીશું તો તે પ્રયાસ
 સંસ્કૃતિગત બની રહેશે આ બીજો પ્રકાર મારા મતે ભારતીય સંદર્ભમાં
 વધુ સાર્યક છે. આપણા સાહિત્યની એવ્વત વિરોધી આપણી સમજ વાણી
 ખોટી છે, એના એક દૃષ્ટાંત તરીકે તવનીતદેવ મેતનું આ અવતરણ બોવા
 જેવું છે : ‘બધાં જ ભારતીય સાહિત્યના વિષયવસ્તુઓનું બે પૃથકરણ
 કરવામાં આવે તો એક આગવું જ ભારતીય લક્ષણ જુદું પડી આવે. આપણે
 બધાં જ દુકાળ યુદ્ધ, યોગી રમખાણો અને ચૂકમ એવા વિનાશમાયી પણ
 એકસરખી રીતે પસાર થયા છીએ પ્રાચીન સંસ્થાનવાદી સંસ્કૃતિઓ (પ્રાચીન
 અને મધ્યકાલીન), સંસ્થાનવાદી પ્રભાવ, ઉત્તર સંસ્થાનવાદી આત્મખોજ, આ

અધુન સમગ્ર ભારતીય સાહિત્યમાં પ્રતિબિંબિત થયેલું છે. અને આ ઘટનાને સમગ્ર પ્રબળની એક સતત વિકસતી આવતી પ્રક્રિયા તરીકે ઓળખી શકાય.’

નવનીતદેવ સેન જે માપદંડની વાત કરે છે તેવી ચાળણી જરૂર રાક્ષસી કદની હોવી જોઈએ કારણ કે છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોના ઇતિહાસને ખાદ કરતાં હજુ સુધી આપણે આવાં યુદ્ધો અને આવા દુકાળનો સામનો કર્યો નથી. દાખલા તરીકે ખ્રિસ્તી ધર્મે ડેરાલામાં મૂળ નાંખ્યા પછી લગભગ પંદરસો વર્ષે તે ખંગાળમાં પ્રવેશ્યો. સોળમી સદીમાં જ્યારે રાજપૂતો અને મરાઠાઓ રાજકીય બળવાની વાતો કરતા હતા ત્યારે ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ આ બંને પ્રદેશો વચ્ચે જીવતી ગુજરાતી પ્રબળ જૈન ધર્મ અને વૈષ્ણવ ધર્મને પાળતી હતી. ગોવા અને કાશ્મીર વચ્ચે સામાન્ય પ્રકારની સમાંતરતાઓ સિવાય ખીજી કોઈ સમાનતા સંભવી શકે ખરી ? ડોગરી અને કોંકણી સાહિત્યને એક સાથે રાખીને ત્રીણવટ-પૂર્વક તપાસવા માટેનું સાધન કેવું હોવું જોઈએ ?

આનું કારણ એ જ કે સાંસ્કૃતિક તફાવતો આપણે માની લઈએ છીએ એના કરતાં ઘણાં મોટા પ્રમાણમાં છે. તેથી જ તો બે ભાષાના ઘણા લેખકો મુંબઈ જેવી નગરીમાં પાડોશીઓ તરીકે રહેતાં હોવા છતાં મરાઠી સાહિત્યમાં દલિતપંથી ચળવળ ચાલી, ને ગુજરાતમાં નહિ. વળી અંગ્રેજીમાં લખતા ઘણા ભારતીય કવિઓ પણ મુંબઈમાં જ રહે છે છતાં પ્રાદેશિક કવિતાની ધારાઓ તેમની કવિતામાં જોવા નહિ મળે. તેઓ એક જુદી જ કાવ્યપરંપરાને વરેલા છે. ઊંડી સૂઝ ધરાવતો કોઈ લેખક આ જોવાનું ચૂકતો નથી.

ભારતીય સાહિત્યનો એક સમાન સાહિત્યિક વારસો એક ઐતિહાસિક પરિસ્થિતિને આભારી છે. આ વિચારને વધુ અમલી બનાવ્યો પશ્ચિમના પ્રાચ્યવિદોએ અને ભારતીય વિદ્યાવિદોએ. આ વૈવિધ્યસભર દેશમાં એક સર્વ-સામાન્ય સાહિત્ય હોય કે સો જુદાં જુદાં સાહિત્યો હોય, તેની તેમને ખાસ દરકાર નહોતી કારણ કે તેમના અભ્યાસનો મુખ્ય હેતુ તો બર્મર સમાજની અદ્ભુત ગાથાઓ પૂરતો જ મર્યાદિત હતો. જેમણે માક્સમૂલરનું ‘હેરીટેઈજ ઓફ ઇન્ડિયા’ નામનું પુસ્તક વાંચ્યું છે તેઓ જાણે છે કે પ્રાચ્યવિદ્યા આપણી સંસ્કૃતિની અટપટી રચના તરફ કેટલી ભાવનાશૂન્ય છે. મૂલર કહે છે : ‘ભારતીયોને હવે આપણે એક અભણ પ્રબળ તરીકે ના ગણાવી શકીએ, ન તો તેમની કવિતાને અણઘડ કે લોકભોગ્ય કહી શકીએ. ઊલટાનું, હવે આપણે તેમનું મૂલ્યાંકન ઇરાની અને અરબી, ફેન્ય અને ઇટાલિયન સાહિત્યના ધોરણે

કરી શકાયે, અને એ ધોગો મૂલ્યાંકન કરતા કાલિદાસના નાટો, જે રૂતિઓ આપણા પુસ્તકોમાં ધૂળ ખાતી પડી રહી છે (તે વપગવાને કારણે) તેના કગતા હઈ વધારે ચડિયાતા નથી. ૧૮

પ્રાચ્યવિદ્યા મુખ્યત્વે ભાષા અને તેના કુતૂહલમાં રસ ધરાવતી હોવાને લીધે તે સંસ્કૃતની પરપરા વચ્ચે જ રહી અને તેણે પ્રાતીય સાંસ્કૃતિક ભેદ તરફ ધર્ષાન આપ્યું નહિ. દાખલા તરીકે, અદારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં નેથેનીયલ ટેલ્હેરે બંગાળી ભાષામાં વ્યાખ્યાનકોશ ૫૭૩૦ પાડ્યો ત્યારે તેના અવલોકનકારોએ બંગાળી અને સંસ્કૃતના સામ્ય અને લઘુપૂર્વિક ચર્ચા કરેલી તાલેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેના હેલ્ડેના જીનનચરિત્રમાં એમ કહેવાયું છે કે સંસ્કૃત વિશે વધુ માહિતી મેળવવા માટે જ ઍરુલ, રોબર્ટ્સન, મોરીસ અને ખાસ તો એડનએ હેલ્ડેના બંગાળી વ્યાખ્યાનકોશમાંથી એટલું તાલ્યું હતું કે ઘણી વખત તેને જ સંસ્કૃતના વ્યાકરણ તરીકે ગણનાની જૂન થઈ જતી. ૧૯

ગુજરાતી વ્યાખ્યાન રચના કાર્પસને પણ આવો જ આવકાર મળ્યો. છતાં આખા ભારતવર્ષને એ જ પ્રકારના સાહિત્ય વારસાવાળા એક દેશ તરીકે ઓળખાવતા પ્રાચ્યવિદોનો દોષ કોઈ ના કહી શકે. જો કે વર્તમાન સમયમાં આવી જૂલ ચાતુર્યની તે અક્ષમ્ય છે. આપણા દેશમાં સાહિત્યની જુદી જુદી પરપરાઓ વચ્ચેના તફાવતને સમજવા આપણે ભારતની પુરાતત્ત્વ વિદ્યાએ ઘડેલી આ જગીને ખાજુએ રાખી પડરા, નહિ તો આપણો તુલનાત્મક અભ્યાસ પણ પુરાતત્ત્વવિદ્યાનો ખીજો એક પ્રારંભ જ બની રહેશે આ ઉપરથી એમ તારની શક્ય કે આપણા ભારતીય તત્ત્વનામીએ ભારતીય સાહિત્યમાની જ કોઈ એક ભાષાને પાયારૂપ માનીને આગળ ચાલતું રહ્યું ત્યારપછી જ તે ભાષા અને સાહિત્યને અન્ય ભારતીય સાહિત્યો સાથે સાંજીને તેની સીમાઓ વિસ્તારી શકાય. સાહિત્યના અભ્યાસનું એક ખીજું વધુ વ્યવહારુ પાસું મારા મુદ્દાના સમર્થન માટે અહીં ચર્ચાનું જરૂરી છે. જો તુલનાત્મક સાહિત્યનો હેતુ જુદા જુદા સાહિત્યો વચ્ચે ઉપચાલી એવી કઠીઓ સ્થાપવાનો હોય તો આ પ્રક્રિયામાં તુલના મત્ત વિવેચકો પોતાની ભૂતને સાધ્યમ માનીને ચાલતું પડશે નહિ તો ભદ્રપુર કે શિકાગોની 'જર્નલ ઓફ કમ્પેરેટિવ લિટરેચર'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા નરાડી અને ગુજરાતી તુલના મત્ત અભ્યાસની શી અગત્ય? આવો અભ્યાસ પરપરાથી ચાલ્યા આવના પુરાતત્ત્વના અભ્યાસથી સ્પર્ધા અને અગ્રગની દૃષ્ટિએ ખાસ જુદો નહિ પડે. આવા પ્રકારનું તુલનાત્મક સાહિત્ય તો આપણી

પાસે હાલની યુનિવર્સિટી પ્રથા ચાલુ થઈ ત્યારથી છે જ અને ઘણું જ અમૂલ્ય બુદ્ધિમત્તેની પાછળ વેડફાઈ ગયું છે ! કુમારસ્વામીના ‘ધ ડાન્સ ઓફ શિવ’ અને અરવિંદનું ‘ધ ક્યુચર ઓફ પોએટ્રી’-આ બે તુલનાત્મક પુસ્તકો છે. કુમારસ્વામીનું પુસ્તકમાં ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય રસશાસ્ત્રનાં મૂળભૂત તત્ત્વો વિશે ઘણી જ વિદ્વાતાભરી શૈલીમાં ચર્ચા થયેલી છે જ્યારે બીજા પુસ્તકમાં ઉત્તમ નીવડેલી ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય કૃતિઓ અને વિચારણાઓનો સમન્વય સાધવાનો પ્રયાસ છે. અંગ્રેજીમાં લખાયાં હોવા છતાં આ પુસ્તકોની ગંભીર નોંધ પશ્ચિમે લીધી નહિ અને અંગ્રેજીમાં લખાયાં હતાં એટલે ભારતીય સાહિત્યમાં પણ તેમની નોંધ લેવાઈ નહિ. બીજી તરફ તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ ઓછી મૌલિકતા ધરાવતાં હોવા છતાં આપણી ભારતીય ભાષામાં લખાયેલ પુસ્તકો ગણાવી શકાય. દાખલા તરીકે, મરાઠી ભાષામાં બી. એસ. મઠેકરના ‘સૌન્દર્ય વ્યાખ્યા સાહિત્ય’ અને આર. બી. પાટણકરના ‘સૌન્દર્યભીમાંસા’ એ મરાઠી સાહિત્યજગતમાં બિહાપોહ મચાવીને મરાઠી સાહિત્યમાં કાળો આપ્યો છે. મને તો એમ લાગે છે કે આપણે કુમારસ્વામી અને અરવિંદની ‘ઉબ્બવળ અસફળતા’ ઉપરથી એ શીખવું જોઈએ કે ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્યના પાયામાં ભારતીય વિદ્વાં નહિ પણ વૈયક્તિક ભાષા-સાહિત્ય રહેલું છે.

એક ભારતીય સાહિત્ય અને બીજા ભારતીય સાહિત્યની તુલનાને કયા અર્થમાં ભારતીય તુલનાત્મક અભ્યાસ કહી શકાય ? એક ભારતીય ભાગના સાહિત્યને અન્ય ભારતીય ભાષાના સાહિત્ય સાથે સરખાવવાનું શક્ય નથી (અને એટલી આવડત છે કોનામાં ?). દાખલા તરીકે, આસામ અને કેરાલાની ટૂંકી વાર્તાઓની તુલના તમે કઈ રીતે કરો ? કેંગણી ભાષાને મરાઠી અને કન્નડ સાથે સહેલાઈથી સરખાવી શકાય પણ સિંધી કે પંજાબી સાથે કઈ રીતે સરખાવાય ? આવા પ્રકારનો અભ્યાસ તુલનાત્મક સાહિત્ય કહેવાય ખરો, પણ ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્ય કે તુલનાત્મક ભારતીય સાહિત્ય ન કહેવાય. આપણે અમેરિકન કે ફ્રેન્ચ તુલનાત્મક સાહિત્યની શાખાઓ વિષે સાંભળીએ છીએ, પણ તુલનાત્મક યુરોપીય સાહિત્ય વિશે સાંભળતાં નથી. જો કે એવા અભ્યાસનાં કારણો ત્યાં વધારે સંભવે છે. ઉપરાંત, આપણી પાસે જો ઉત્તમ નીવડેલી ભારતીય કૃતિઓ હોત તો પણ કદાચ ભારતીય તુલનાત્મક અભ્યાસ શક્ય બનત. આવી કૃતિઓ સાથે દરેક પ્રકારનું ભારતીય સાહિત્ય સરખાવી શકાય. યુરોપમાં તો આવી કૃતિઓની ખોટ નથી. દાન્તે, શેઈક્સપીયર, ગોયટે, કાફકા, બેચ્ચર, કેમ્ અને બીજા ઘણાંની ગણના એમના રાષ્ટ્રીય સાહિત્યમાં

અને સાથે સાથે યુરોપીય સાહિત્યમાં કેરી શકાય. ગોપટેએ જ્યારે વિશ્વ-સાહિત્યની વાત કરી ત્યારે જે કૃતિઓ પ્રાદેશિકતાના સીમાડાઓ વટાવીને બધાને સ્પર્શી શકે તેવી કૃતિઓ તેના મનમાં હોવી જોઈએ જોવાને આપણે આપણા બધા જ વ્યવહારુ હેતુઓ માટે વીસરી ગયાં છીએ તેવા સંસ્કૃત કવિઓને બાદ કરતાં એવો કોઈ ભારતીય સર્ગક છે ખરો કે જેની કૃતિઓ દરેક ભારતીય ભાષામાં પ્રાપ્ય હોય અને જેણે દરેક ભારતીય સાહિત્યની રુચિને ધડી હોય ! અને જેની કૃતિઓ મહત્ત્વના તુલનાત્મક સીમાચિહ્ન તરીકે વાપરી શકાય ! કવિ ચેદ્સની નારતીય વિદ્યા અને નોબેલ પુરસ્કાર દ્વારા ટાગોર 'ભારતીય' બન્યા. તુલનાત્મક સાહિત્ય પછી, પહેલા સાહિત્ય તો હોયું જ જોઈએ ને - નહિ તો માત્ર નામના જ તુલનાત્મક પૌરાણિક કથા, સમ્રાજવિજ્ઞાન કે નૃવંશશાસ્ત્રના પરિચિત છટકામાં સપડાઈ જવાનો ભય રહે છે હેરી લેવિન કહ્યું છે તેમ જો તુલનાત્મક સાહિત્ય એની આસપાસનાં ક્ષેત્રો કરતાં વધુ વિકાસ સૂચવતું હોય તો તેનું કારણ એ છે કે બીજાં ક્ષેત્રો કરતાં તે વધુ માંગણીઓ રજૂ કરે છે; બીજાં ક્ષેત્રો કરતાં તે વધુ પૂર્વ-તૈયારીઓ પણ માગી લે.] અને આ માંગણીઓના સંદર્ભે સમાધાન કરવું તેનો અર્થ જ તેના હાઈને તુલના પહેચાડવા સમાન છે."

આ વિષયમાં કામ કરનાર પાસેથી અત્યંત વ્યવસ્થિત અભ્યાસપદ્ધતિ જ નહિ પણ ઉચ્ચ આહિત્યિક રુચિની પણ અપેક્ષા રહે છે. ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલી એટલી જ ગંભીર બીજી મુશ્કેલી એ છે કે આધુનિક ભારતમાં વિવેચનશાસ્ત્રની ખોટ છે તુલનાત્મક સાહિત્ય કોઈ શાસ્ત્ર નથી, એ તો વિવેચનનો માત્ર એક અભિગમ છે. અને તેથી જ તેના સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન કરવામાં તથા એક સાહિત્યને બીજા સાહિત્ય સાથે સાંકળવામાં આ અભિગમને બીજા સાહિત્યિક સિદ્ધાંતો ઉપર આધાર રાખવો જ પડે. આ રીતે ગાર્સિયા માસ્કર્ડે અને ઇયલો કાસ્તીનોની સરખામણી કરવા 'ફ્રેન્ચ-લેશન'નો સિદ્ધાંત કામમાં લઈ શકાય અથવા તો ઓસ્ટ્રેલિયન અને ઐતિહાસિક ચેનતા ધરાવતી કેનેડીયન તત્ત્વલક્ષ્યાઓની તુલનામાં 'ધ મેન્સ ઓફ એન એન્ડીંગ'ના સિદ્ધાંતનો ઉપયોગ કરી શકાય ને કે આ બધાં દૃષ્ટાન્તો સાથે સંકળાયેલા લેખકો એક સમાન સાહિત્યિક વારસો ધરાવે છે દુર્ભાગ્યે આપણા દેશમાં સાહિત્ય અને તેને સાંકળતા સિદ્ધાંતો એક જ સંસ્કૃતિની પેદાશ નથી. એટલે જ્યારે આપણે કેશવસુતનાં ચરાડી કાવ્યો અને બેન્દ્રેનાં કનક કાવ્યો વચ્ચે તુલના કરીએ ત્યારે બ્રિટિશ રોમાન્ટિક

ટ્રેડીશનનો ઉલ્લેખ અનિવાર્ય બને છે. અહીં આપણે બે પ્રકારની તુલના કરીએ છીએ : એક તો કેશવચુત અને ખાયરન વચ્ચેની તુલના, અને બેન્દ્રે તથા બ્લેઈક વચ્ચેની તુલના; અને બીજી, આ તુલનાઓની પણ પાછી તુલના. બધાં જ ભારતીય સાહિત્યને આ વાત લાગુ પડે છે : સમકાલીન કવિતાનાં મૂલ્યાંકન માટે આપણે સંકુલતા, સંદિગ્ધતા, આચરની, કલ્પન, ટેન્શન, virtual form વગેરે વિભાવનાઓનો ઉપયોગ કરવો જ રહ્યો. આપણે સામાજિક વાસ્તવનો ચિતાર ધરાવતી મરાઠી નવલકથાને બંગાળી નવલકથા સાથે સરખાવીએ ત્યારે ઝોલાં, બાલ્ઝાક, ડિકન્સ જેવા અન્ય લેખકોનો ઉલ્લેખ પણ કરવો જ રહ્યો. આ પ્રક્રિયાથી આપણે આપણી કૃતિઓમાંથી કશુંક અમૂલ્ય અને પ્રાણવાન ગુમાવી બેસીએ છીએ. પ્રાચીન કે અર્વાચીન સાહિત્યમાં અંતરસૂઝથી જેને આપણે સારું કહીએ છીએ તેને પણ વિવેચનશાસ્ત્રના યોગ્ય સિદ્ધાંતના અભાવને કારણે આપણે યોગ્ય ઠેરવી શકતા નથી. કોઈ સંકુચિત રાષ્ટ્રાભિમાનને લીધે નહિ, પણ એક ગંભીર પ્રશ્ન છે માટે હું આ રજૂ કરું છું. મારા મતના સમર્થન માટે મીનાક્ષી મુખર્જીએ કરેલા ત્રણ બંગાળી નવલકથાઓના તુલનાત્મક અભ્યાસનો એક અંશ અહીં રજૂ કરું છું : 'ભારતીય નવલકથાના વિવેચકોએ એમ જ માની લીધું છે કે પાશ્ચાત્ય નવલકથા અંગેના વિવેચનના નિયમો સીધેસીધા ભારતીય નવલકથાને પણ લાગુ પાડી શકાય. એમણે જે નવલકથાઓ પાશ્ચાત્ય નવલકથા સાથે બંધબેસતી આવે તેવી નવલકથાઓનાં જ ગુણગાન ગાયાં છે. આવાં પૂર્વનિર્ણીત પાશ્ચાત્ય માળખામાં બંધબેસતી ન થાય એવી કેટલીક કૃતિઓની અવગણના થઈ છે.' ૨૧

મીનાક્ષી મુખર્જીનું ભારતીય નવલકથા-વિવેચન અંગેનું આ અવલોકન અન્ય સાહિત્યને પણ લાગુ પડે છે. જે આપણી પાસે વિવેચનના સંબંધ-કર્તા વિવેચનાત્મક ધોરણો નહિ હોય તો આપણે ઉત્તમ નીવડેલી ભારતીય કૃતિઓનો વિચાર નહિ કરી શકીએ. અને જે આ જ પારિસ્થાત ચાલુ રહ્યો તો તુલનાત્મક સાહિત્ય વિશે વાત કરવી મુશ્કેલ છે. તેથી જ હું એમ કહું કે કદાચ ભારતીય વિવેચક ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્ય કરતાં પાશ્ચાત્ય તુલનાત્મક સાહિત્યને વધુ ધ્યાનો આપી શકે તેમ છે તો તે સાવ અસંગત ના કહેવાય. સાચી વાત તો એ છે કે કાયના કહેવાથી આપણે બ્લેઈક પાછા ઘેલાં થઈએ છીએ અને દોરદાતા કહેવાથી આપણે એકમંડ ઝાળેનાં વખાણું કરીએ છીએ. 'પણ' શ્રી અર્ચવર્દના મહાકાવ્ય 'સંતિવેત્રી'ની તુલના આ અંગેજી અને ફ્રેન્ચ કવિઓની કૃતિ સાથે થઈ શકે તેમ કોના આધારે કહીશું ? જ્યાં સુધી આપણી

લેખકોને

સાહિત્યકોશનું કામ આગળ મધી રહ્યું છે પરંતુ ઇચ્છુ ધણા લેખકોની સંપૂર્ણ માહિતી મળી નથી, આથી બાકી રહેલા અત્યે દિવંગત લેખકોના સ્વજનો સંપાદક પર સરનામા મોકલી આપે જ્યાં તેમના પર ભરી મોકલનાયું માહિતીપત્ર મોકલી શકાય. સંપાદક : યુજરાતી સાહિત્યકોશ, યુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, ગ્રેવર્ધન ભવન, આશ્રમ માર્ગ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૬.

What is extra-ordinary and eternal
does not want to be bent by us.

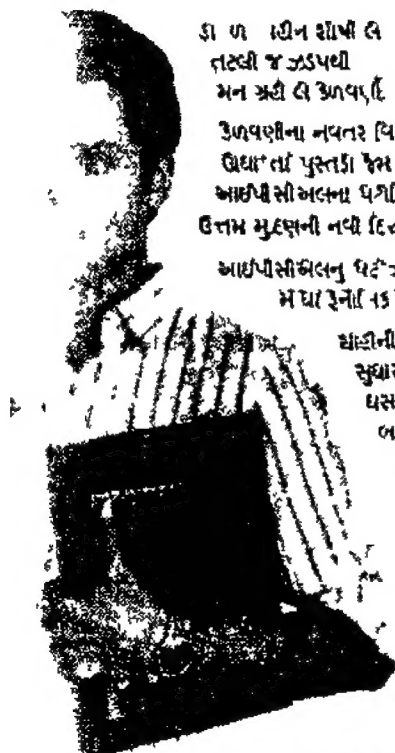
- Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨૧ સિલ્વર આર્થ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુ.ખ. ૪૦૦૦૦૬
ના સૌજન્યથી

આપના મન પર 'કદી ન ભૂંસાય તેવી છાપ' મૂકી જઈશું' અમિ

કે બે



કા જા રહીન શોખી લે
તરલી જડપથી
મન ક્રી લે કાવર્ણ
કાવર્ણના નવતર વિગન
વિધા તાં પુસ્તકો જેમ
આઈપીસીએલના ધર્મ નિયમ તજન એન સા નન્દસ
ઉત્તમ મુદ્રણની નવી દિશાઓ વિધાડે તમે

આઈપીસીએલનું ધર્મ
મંચારેનો ૧૬* જનના સોધા ૧૬-૫ ઇ

ધાડીની સ્વતંત્રતાની કામગીરી
સુધારવા ઉપરાંત, તા ૨ ડીન
ધસારા તથા જાગ્રતિ ધડ
બન ધ ઇ

ધરેક ધી ૧૧
જાદી સુકાય ઇ
છાપડ મ જગ સદાર થા ૨ ઇ
આઈપીસીએલ ૧ ખાન
અમિ ૨ જન ધધુ
તમુક કીન છીન

૭ ન ૨ન ધડલિમિ સ કાપીર ન વિમરે
(ભારત તરફ નુ સામના)
ધી આપડ ૨મડ ન પીન ૧૩૦૨
૧૪ વાદો (ગુજ ૧)

૭ ન ૨ન ધડલિમિ સ કાપીર ન વિમરે

57

11-29011

16 APR 1959

ଜାମା-ରୁଟି

70 NOV 1990

29/88

~~4 MAY 1992~~

512015

12 OCT 2001

અમદાવાદ-૯

20540

જોતદ - ઝાંકુ-૫૭૬૧ ૭૯
અર્થ-૧૯૮૩ થી ૩૧-૧૯૮૪

20 NOV 1990

20540

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ અ'થાલય

અમદાવાદ - ૬